

De kunstneriske konflikter ved “Der Grossherzogliche Kunstschule in
Karlsruhe“ mellom 1864 - 1874.

Av Nicolai Strøm-Olsen.

KUN4090 - Masteroppgave i kunsthistorie

Innlevert ved

Universitet i Oslo
Det humanistiske fakultet
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Høsten 2007

Forord

Denne avhandlingen ble foranlediget av et oppdrag jeg gjorde for Sørlandets kunstmuseum våren og sommeren 2005. Oppdraget gikk ut på å kartlegge liv og virke til den norske kunstneren Johan Nielssen (1835 – 1912) i Tyskland og Østerrike.

Det var i denne forbindelse at jeg kom til Karlsruhe og begynte og interesserte meg for arkivene på Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe. Jeg oppdaget konfliktene mellom Hans Gude og Hans Canon. Miljøet i Karlsruhe var i høyeste grad mer mangfoldig en jeg hadde trodd. Samtidig ble jeg klar over hvilken posisjon kunstkolen i Karlsruhe hadde i samtiden. Da jeg senere begynte på Masterprogrammet i kunsthistorie var det nærliggende å ta opp tråden.

I arbeidet med avhandlingen er det flere personer i Tyskland og Norge som har vært til hjelp. Jeg vil starte med å takke Dr Christoph Heilmann i München for å ha vært en god samtalepartner mens jeg arbeidet med avhandlingen i München, samt at han introdusert meg for de forskjellige kunsthistoriske institusjoner i München. I München vil jeg også takke staben ved Zentraalinstitut für Kunstgeschichte for å ha vært behjelpelig med å fremskaffe materiale fra tidsperioden.

Jeg vil rette en stor takk til Dr Siegmund Holsten ved Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe for å ha gitt meg tilgang til institusjonen arkiver, og verdifulle råd og vink om hvor det var nærliggende å lete etter grunnlagsmateriale. Det var takket være hans hjelp at jeg fikk tilgang til brevvekslingen mellom Ludvig Des Coudres, Hans Gude og Hans Thoma som ga meg mye ny informasjon. Brevene ligger som vedlegg til avhandlingen.

I januar 2007 kom jeg hjem til Norge for å fullføre avhandlingen. I dette arbeidet vil jeg spesielt takke Dr. Marit Lange ved Nasjonalmuseet for Kunst som var så vennlig å lese igjennom manuskriptet og kom med verdifulle råd om hvordan teksten burde disponeres. Hun lærte meg i tillegg en hel del om viktigheten av språklig presisjon.

Av mer personlig art vil jeg takke min far Terje Strøm – Olsen for å ha vært en god samtalepartner gjennom hele arbeidet og for at han var så vennlig å lese igjennom oppaven mot slutten. Jeg vil også takke min mor Wenche Nessler og stemor Sybil Richardsom for støtte og motivasjon.

Til sist en takk til venner ved Kunsthistorie som jeg har hatt gode samtaler med både i Oslo og i Roma, til Bård Flaaten og Sivert Thue for den interesse de har vist for oppgaven og til Kristian Meisingset for de mange gode spørsmål som fikk meg til å tenke igjennom resonnementer på nytt.

Nicolai Strøm-Olsen
Oslo 22. oktober 2007

Forord

Kap1. Innledning

- 1.1. Forskningshistorikk
- 1.2. Presentasjon av tema og problemstilling
- 1.3. Verkutvelgelse
- 1.4. Begrepsbruk

Kap 2. Enhet innenfor Kunstsolen. Landskapsmaleriet

- 2.1. Kunstsolen under Johan Wilhelm Schirmer
- 2.2. Den tidlige realismen
- 2.3. De kunstneriske idealer til C. F. Lessing
 - 2.3.1. Interesse for naturstudier, ikke kunsthistorie
 - 2.3.2. Ankomst Karlsruhe
 - 2.3.3. Lessings Landskapsmaleri
 - 2.3.4. Elementene settes sammen i *Flusslandschaft* 1869
- 2.4. Hans Gudes ankomst
 - 2.4.1. Gudes kunstsyn
 - 2.4.2. Gude som Lærer
 - 2.4.3. Mentor og sosial entreprenør
 - 2.4.4. *Innseilingen til Christiania* som eksempel på Gudes kunstsyn

Kap 3. Splittelse

- 3.1. Innledning
- 3.2. Friedrich Pecht
- 3.3. Hans Canon
 - 3.3.1. Hans Canon som lærer, hans kunstneriske ideer og malerier
 - 3.3.2. Konflikt mellom Canon og kunstsolen.
- 3.4. Hans Thoma
 - 3.4.1 Hans Thomas kunstneriske idealer
 - 3.4.2. Analyse av kunstverkene
- 3.5. Ferdinand Keller: Nederlaget
 - 3.5.1 Keller formes som kunstner
 - 3.5.2. Den Badiske Makart
 - 3.5.3. Kellers ideologiske forankring
 - 3.5.4. Ferdinand Keller som lærer
 - 3.5.5 De ”tidlige realister” utfordres
 - 3.5.6. Hans Gude og Ferdinand Keller

Kap 4. Veien videre og oppsummering

Del 2

Illustrasjoner
Vedlegg
Kilder

Kap 1. Innledning

Jeg vil i denne avhandlingen forsøke å gi et utfyllende bilde av de kunstneriske konfliktene som utspilte seg ved “Der Grossherzogliche Kunstschule in Karlsruhe” mellom 1864 - 1874. Tidsrommet kan kalles kunsthøgskolens andre fase, da skolen var styrt av en kollegievalgt ledelse. I 1875 ble skolen et akademi og fikk igjen en direktør. Da starter det jeg vil kalle den tredje fase. I norsk sammenheng er skolen kjent gjennom Hans Fredrik Gude (1825 – 1903) som virket som professor i landskapsmaleri fra 1864 til 1880. Gude var også leder for kollegiet ved flere anledninger. Hans lærergjerning førte til at mange norske og skandinaviske studenter søkte seg til skolen.

Jeg vil behandle miljøet og konflikter med utgangspunkt i tyske kilder. På denne måten håper jeg å synliggjøre konflikter i miljøet. Disse konfliktene kjente trolig de norske studentene til og de tok sannsynligvis del i dem. I tysk sammenheng har det ikke vært gjort et utfyllende studium av kunsthøgskolens periode med kollegievalgt ledelse. Derimot er skolens første virkeår, den første fasen under direktør Johan Wilhelm Schirmers (1807 – 1863) ledelse fra 1854 til 1863, godt behandlet. For å få et helhetlig bilde av tidsperioden 1864 til 74 var det derfor nødvendig å studere et utall forskjellige kilder. I avhandlingen mener jeg at det kommer frem at Karlsruhe mellom 1864 og 1875 var en mer sentral kulturby enn tidligere antatt.

Noe av det materiale jeg har behandlet kan jeg ikke se har vært omtalt i kunsthistorien tidligere. Her er brevvekslingen mellom Hans Thoma (1839 – 1924) og Hans Gude spesielt i det den dokumenterer Thomas sterke forhold til Hans Canon (1829 – 1885) og Gudes skepsis til Gustav Courbet (1819 – 1877).

1.1 Forskningshistorikk

”Der Grossherzogliche Kunstschule in Karlsruhe” ble opprettet i 1854 av daværende regent¹ Friedrich I av Baden (1826 – 1907). Kunsthøgskolen ble lagt til Badens hovedstad Karlsruhe, og Johan Wilhelm Schirmer ble skolens første direktør. Det mest oversiktlige verk over kunsthøgskolen i Karlsruhe er Adolf von Oechelhauseres *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste* (1904). Boken ble gitt ut til skolens 50-års jubileum og gir en god oversikt over tidsrommet. I tillegg er det skrevet festskrift til skolens 100 og 150 års jubileer i 1954 og 2004. Siden de senere festskrifter behandler et større tidsrom er perioden 1864 – 1874 mindre utfyllende dokumentert.

¹ Friedrich I var fra 1856 storhertug av hertugdømmet Baden.

Brevene til Hans Gude, Hans Thoma, Hans Canon og Carl Friedrich Lessing (1808 – 1880) gir et godt bilde av hva som foregikk i Karlsruhe. Brevvekslingen fra norske og tyske studenter i Karlsruhe belyser konflikter som hersket blant studentene. I tillegg har flere av studentene senere skrevet sine livserindringer. Her bør den norske kunststudent Wilhelm Holter (1842 – 1916) nevnes. Holter var innskrevet som student ved kunsthøgskolen i skoleårene 1873/74 og 1874/75. Hans erindringer er, ved siden av Gudes erindringer, den beste norske kilden til kunstmiljøet i Karlsruhe. Hans Thoma er kunstneren med det mest omfattende forfatterskap. Hans livserindringer kommer stadig i nye opplag. *Im Winter des Lebens* som kom i nytt opptrykk i 1989, er den siste av disse.

Af Hans Gudes Liv og Værker fra 1899 omfatter både Hans Gudes livserindringer og Lorentz Dietrichsons biografiske innledning. Livserindringene gir viktig informasjon om hvordan Gude personlig tolket situasjonen i Karlsruhe. Dietrichsons biografiske skisse setter Gude inn i et større kunsthistorisk perspektiv. Hans Gudes virke i Düsseldorf er grundig behandlet i Frode Haverkamps magisteravhandling *Hans Gude i Düsseldorf* fra 1982.

I 1970 og begynnelsen av 80-årene var det stor interesse for Lessing. To doktorarbeid ble skrevet: Ingrid Jenderko – Sichelschmids *Die Historienbilder Carl Friedrich Lessing* i 1973 og Vera Leuschners *Carl Friedrich Lessing 1808-1880* i 1982. I 2000 arrangerte kunstmuseum Düsseldorf utstillingen *Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell* hvor det ble laget en innholdsrik katalog.

Hans Canons liv og virke er grundig behandlet i Franz Josef Drewes *Hans Canon (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie* fra 1994. I denne boken gjøres det også godt rede for kunstnerens liv og virke i Karlsruhe.

Ferdinand Keller (1842 – 1922) fikk sin første biografi *Ferdinand Keller* av F.W. Gaertner skrevet i 1912. Siden har Michael Kochs *Ferdinand Keller. Leben und Werk* fra 1978 etablert seg som det mest utfyllende verket om kunstneren.

Om kunstlivet i Karlsruhe har Rudolf Theilmann gjort en stor innsats ved å bringe den første tiden ved kunsthøgskolen frem i lyset med sin doktorgrad *Johan Wilhelm Schirmers Karlsruher Schule* fra 1977. I tillegg kan hans utgivelse av Eugen Brachts (1842 – 1921) livserindringer fra 1973 og hans katalogtekster om emnet nevnes.

I begynnelsen av 1990 årene økte interessen for den badiske kunsten ved Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe som satte i gang flere utstillingsprosjekter. I 1990 viste de en stor utstilling ved navnet *Kunst in der Residenz – Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*. Til denne utstillingen ble det laget en fyldig katalog. I 1989 ble det avholdt minneutstilling over Hans Thoma, og i 1992 over Ferdinand Keller. Til begge utstillinger ble det laget illustrerte

publikasjoner. Også Johan Wilhelm Schirmer fikk en renessanse ved århundreskifte som resulterte i utstillinger i Jülich, *Natur im Blick* i 2001, og i Karlsruhe *Johan Wilhelm Schirmer in seiner Zeit* i 2002. Til begge ble det utarbeidet omfangsrike kataloger.

Av eksterne kilder er for Karlsruheskolens vedkommende Friedrich Pecht (1814 – 1903) viktig. Han skrev regelmessig om dens kunstnere og deres verk. I tillegg finnes kunstnermonografier og utstillingskataloger.

I bruken av de historiske kildene er det viktig å ha i mente at mange er skrevet enten av aktører som Hans Gude, Hans Thoma, eller av andre som klart har tatt et standpunkt til konfliktene ved skolen.

Der dette kommer best til syne er i kunstnernes erindringer. Hans Gude og Hans Thoma gir to vidt forskjellige beskrivelser av mottagelsen av Thomas utstilling i 1869. Gude skriver at en professor var meget skeptisk til utstillingen, Thoma påpeker at denne professoren faktisk var Gude selv. Derfor er det viktig å finne flest mulig fremstillinger av de omtalte hendelser og begivenheter. Noen ganger kan det se ut som Gude overdriver for å sette Keller og Canon i dårligere lys. Her kan en angivelig duell mellom Canon og en annen kunstner nevnes². Denne episoden har det ikke lyktes meg å finne i andre kilder, dog omtales Canon som en glimrende pistolskytter. I motsetning til Gude gjør Canon det klart i sine brev at han ikke forsøker å fremstille en nøytral versjon av begivenhetene. Han forklarer sitt standpunkt og går til angrep.

1.2 Presentasjon av problemstilling og tema

Avhandlingen vil belyse de forskjellige kunstneriske stridigheter innenfor ”der Grossherzogliche Kunstschule in Karlsruhe” mellom 1864 og 1874. Dette er interessant fordi konflikter som var i det samtidige tyske kunstliv kommer til syne, samt hvilke konsekvenser de fikk. Både konfliktene og deres konsekvenser fikk senere innflytelse på norsk kunstutvikling

Kjernen i konflikten i Karlsruhe hadde sitt utspring i et oppgjør ved Königlich-Preußische Kunstakademie i Düsseldorf, som gjaldt forholdet til de innflytelsesrike nazarenerne, en tysk – katolsk kunstnergruppe dannet i Roma i 1809. Oppgjøret dreide seg om tre forhold:

² Gude, Hans, *Af Hans Gudes liv og værker*, Kristiania, Det Norske Aktieförlag, 1899, s 86.

*Skulle kunsten, som nazarenerne, hente sin inspirasjon fra den pan – europeiske kultur, altså antikken og det tysk-romerske riket³, eller skulle den ha som sitt utgangspunkt den tyske historie og natur? Førstnevnte standpunkt representerte også et oppdragelsesmoment.

*Den andre problemstilling var om kunsten, som nazareneres kunst, skulle ha et religiøst innhold og fremheve en trosretning, i så tilfelle skulle den være katolsk eller protestantisk?

*Det tredje spørsmål var om landskapsmaleriets rolle skulle oppgraderes i kunsten.

Forenklet sagt kan man si at debatten dreide seg om i hvilken grad kunsten skulle idealisere virkeligheten. En konflikt som i større eller mindre grad hadde vært tilstedeværende i tysk kulturliv siden Johan Wolfgang von Goethe (1749 - 1832) og Johan Gottfried Schadow (1764 – 1850) debatterte det i Berlin pressen i 1800 – 01. Schadow skrev at Goethes foretrukne idealisme var ren eklektisisme, mens Goethe på sin side hevdet at ”naturalismen” ikke var intellektuell, men kun en platt naturkopi⁴.

To av de ledende skikkelser i oppgjøret med nazarenerne, Johan Wilhelm Schirmer og Carl Friedrich Lessing ble hentet til Karlsruhe av den protestantiske regenten Friedrich I av Baden. Schirmer i 1854, for å bygge opp kunsthøgskolen og Lessing i 1858, for å bli ny direktør for Badische Kunsthalle. I 1854 var Schirmer av den oppfatning at landskapsmaleriet ble nedvurdert i Düsseldorf. Professoratet i Karlsruhe representerte en ny mulighet til å sette landskapsmaleriet i fokus.

Under Schirmers ledelse var forholdene ganske harmoniske ved ”der Grossherzogliche Kunstschule in Karlsruhe”. Da Schirmer døde i 1863 kom konfliktene til overflaten. Mellom 1864 og 1874 dreide seg igjen om tre forhold:

*Skulle kunsten være nasjonal eller lokal. På 1860-tallet da Preussen begynte å vise muskler, ble den protestantiske kunsten med nasjonale pretensjoner ofte sett på som prøyssisk. I opposisjon til dette stod en kunst som hentet sine motiver fra Baden og ble laget av kunstnere fra Baden. Kunsten ble kalt for badisk kunst.

*Det ble en debatt om det realistiske eller naturalistiske landskapsmaleriet skulle ha en ledende posisjon ved skolen eller om posisjonen skulle innehas av kunstnere som forfektet det idealistiske historiemaleriets fortreffelighet? Hvis landskapsmaleriet skulle ha en fremtredet

³ Eich, Paul, *Die Nazarener*, „Über das Verhältnis der Nazarener zum Mittelalter“, Städel, Städtische Galerie, Frankfurt A.M., 1977, s 28

⁴ Leuschner, Vera, *Carl Friedrich Lessing 1809 – 1880. Die Hanzzeichnungen*, 1 Teilband, Böhlau Verlag Köln – Wien, 1982, s 75

plass ved kunsthøgskolen, oppstod et annet problem: Hvordan forholde seg til det franskinspirerte friluftsmaleriet.

*Til sist kom det grunnleggende spørsmålet om kunsthøgskoler av det gode eller et onde? Hvis kunsthøgskolene var et gode, hvordan skulle man legge opp undervisningen?

Disse spørsmålene er av interesse fordi debatten preget den tyske kunsthøgskolen både da og senere. Gjennom tysk innflytelse på norsk kunst kom den også til å sette sitt preg på det norske kunsthøgskoleliv.

I avhandlingen vil jeg vektlegge synspunktene til de ledende intellektuelle blant kunstnerne. Dette er Carl Friedrich Lessing og Hans Gude som hadde sitt utgangspunkt i Düsseldorfakademiets utvikling av landskapsmaleriet. Hans Thoma ble fra 1869 ansett som en representant for plein-air maleriet. Hans Canon og Ferdinand Keller representerte det idealistiske historiemaleriet med et paneuropeisk utgangspunkt. Thoma, Canon og Keller var i ulike perioder forkjempere for den badiske kunsten.

Fra 1864 til 1869 var skolen ledet av Hans Gude og Ludvig Des Coudres (1820 – 1878)⁵. Carl Friedrich Lessing som var kunstnerisk leder til Gude tiltrådte, ble i kapasitet av sin stilling som direktør for kunsthallen en viktig støttespiller for Gude. Gude, Lessing og Des Coudres var protestantiske kunstnere som hadde sin utdannelse, sine første lærerår og arbeidserfaring fra Düsseldorf. De ble derfor ansett som “nordtyskere” eller prøyssere. Særlig Lessing ble gjennom sine elever klar over den prøyssiske antipatien blant lokale kunstnere.⁶

Gude og Lessing la vekt på detaljerte studier av naturen før arbeidet fortsatte i atelieret. I Karlsruhe var de opptatt av å skape en sann naturalisme⁷ gjennom å eksperimentere med skisser i olje og akvareller for så å bearbeide motivet⁸. Praksisen førte de videre til sine studenter.

Samtidig bodde Hans Canon i Karlsruhe. Canon leide et atelier ved kunsthøgskolen hvor han underviste og arbeidet som fri kunstner. Han var ikke formelt tilknyttet kunsthøgskolen. Til tross for dette hadde han stor påvirkningskraft på flere av skolens elever. Canon hadde studert ved akademiet i Wien til 1847 og trolig også under Ferdinand Georg Waldmüller (1793 –

⁵ Oechelhauser, Adolf von, *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste Festchronik 1854- 1904*, Karlsruhe, 1904 s 154

⁶ Oechelhauser, Adolf von, *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste*, s 36: *Die Verhältnisse waren für uns Norddeutsche damals recht ungünstige, indem man in Baden dem Preussen nicht hold war und die Badischen Künstler uns sehr wenig Entgegenkommen zeigten, war einen engern Zusammenschluss der Norddeutschen mit den Österreichern und Schweizern zur Folge hatte*

⁷ Se begrepsavklaring på side 8 i oppgaven

⁸ Theilmann, Rudolf, „150 Jahre“ *Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten*, Staatliche Akademie der Bildende Künste, Karlsruhe 2004, s 19.

1865)⁹. Dette underbygges av hans tidlige malerier som var sterkt inspirert av Waldmüller. Et eksempel kan være Canons maleri *Die Fischerin* (1850). Fra 1850 ble han elev av historiemaleren Carl Rahl (1812 – 1865).

Forholdet til Rahl skulle bli svært viktig for Canons utvikling. Mellom 1857 og 1861 utforsket han allegoriske bilder med sterkt påvirkning fra Tizian og Rubens. Dette er påvirkning fra kretsen rundt Rahl, men også hans mange reiser ga ham mange inntrykk. Blant annet arbeidet han i atelierene til Paul Delaroche (1797 – 1856) og Horace Vernet (1789 – 1863) i Paris på slutten av 1850 tallet. Mens han avtjente militærtjenesten fikk han mulighet til å studere de store museene i Rom, Paris, Wien og St Petersburg.

Canon ble raskt populær og fikk mange studenter. Blant dem var Ferdinand Keller, Hans Thoma og Wilhelm Trübner (1851 – 1917). I denne forbindelse er forholdet mellom Gude og Thoma interessant. Brev i Staatliches Kunsthalle in Karlsruhe kaster lys over Gudes syn på Canon og hvilken mellomposisjon Thoma var i som elev og venn av både Canon og Gude¹⁰. Senere belyser brevene Gudes forhold til Gustave Courbet som Thoma traff i Paris i 1867.

Canon satte i gang konflikten mellom naturalisme og idealisme i Karlsruhe. Han stilte spørsmål ved hvordan skolen skulle ledes, og hvilke kunstneriske prinsipper den skulle ha. I 1868 ga han opp og flyttet til Stuttgart.

Paradoksalt nok var det på dette tidspunktet landskapsmalerne begynte å miste kontrollen over skolen. Det startet med en revolt ved kunsthøgskolen mot naturalismen, som ble etterfulgt av Hans Thomass utstilling i kunstforeningen i 1869. De utstilte bildene var inspirert av Gustav Courbets maleteknikk og var utført i friluft. Utstillingen ble en skandale på grunn av maleteknikken, enkelte bilder ble kategorisert som Thoma-salat. Resultatet var at Thoma forlot Karlsruhe i 1870.

For å dempe uroen etter opprøret mot naturalismen ble Ferdinand Keller og Wilhelm Riefstahl (1827- 1888) ansatt. Henholdsvis som lærer i historiemaleriet og som professor i genremaleriet. I 1873 ble også Keller professor og tok over anatomi undervisningen. Allerede på 1860 tallet, da han var i slutten av 20 årene, ble han lagt merke til som en av de mest lovende kolorister i Tyskland. I 1877 ble han beskrevet som den drivende kraften ved kunsthøgskolen¹¹.

⁹ Ebenstein Zdraka, *Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1969*, „Die Künstlerischen anfänge des Malers Hans Canon“, Wien og München, Verlag Anton Schroll & Con, 1969, s 63

¹⁰ Se brev vedlagt i del 2.

¹¹ Pecht, Friedrich, *Kommentar*, Allgemeine Zeitung, 22 nov, 1877

1.3 Verkutvelgelse

Der det er mulig vil jeg analysere verk som reflekterer kunstnerens ideer på det tidspunktet de er malt. Hensikten er at bildene skal vise hvordan de forskjellige kunstneres kunstsyn kom til uttrykk i deres kunst. For Gude, Lessing og Thoma vil jeg begrunne utvelgelsen i billedanalysene¹². Jeg vil for disse kunstnere sette følgende verk i fokus.¹³

- Hans Gude: *Innseilingen til Christiania* (1874)
- Carl Friedrich Lessing: *Flusslandschaft* (1869)
- Hans Thoma: *Näherin* 1868 og *Der Maler Wilhelm Steinhausen* (1869)

I forbindelse med Canon og Keller trengs det en viss utdyping. Det finnes portretter malt av Hans Canon fra denne tiden, men siden kunstneren solgte mest til borgerskapet er få av dem i offentlige samlinger. Derfor er det naturlig å trekke inn forskjellige bilder for å vise hans spesielle teknikk. Han største oppdrag i Baden var fresker til Jernbanestasjonen i Karlsruhe fra 1865. Disse ble dessverre ødelagt under andre verdenskrig.

For Ferdinand Keller er problemet noe av det samme. Av hans mest omtalte bilder i samtiden er *Tod Philips II* fra 1867 som ikke har latt seg oppspore siden 1912. *Der Alchymist* (1867) ble solgt på auksjon i 1970 og det vites ikke hvor det er i dag. To bilder av Anselm Feuerbachs (1829 – 1880) berømte modell Nanna Risi fremstilt som Ariadne er i privat eie, og et tredje er forsvunnet. *Romeo und Julia* (1870) er i privat eie i Nederland. Også flere av Kellers viktigste verk ble ødelagt under annen verdenskrig. Dette gjelder *Abschied* (1871) og hovedverket *Nero beim Brand Roms* (1873), som det bare finnes bruddstykker av i privat eie. *Vorhang für das Hoftheater in Karlsruhe* (1873) og *Vorhang für das Hoftheater in Dresden* (1876) ble også ødelagt, men en kopi av sistnevnte er bevart og den henger i Semprer Operaen idag. Til samme bilde finnes en oljeskisse i Staatliche Kunsthalle Karlsruhe og et mindre oljemaleri basert på forhenget er i privat eie i Dresden. Det har ikke lyktes meg å finne gode farvebilder av noen av disse maleriene.

Av større verk, i god stand, malt mellom 1867 og 1875 er *Moderne Diana* fra 1872 hvor det finnes gode reproduksjoner. Både *Bildnis Nanna Risi* fra 1869 og *Hero und Leander* fra 1875 befinner seg i Staatliche Kunsthalle i Karlsruhe. *Hero und Leander* er en grisaille og viser derfor ikke Kellers farvebruk¹⁴. Det gjør derimot *Markgraf Ludwig besiegt die Türken am Salamkemen* (1879) som er i god stand. Michael Koch anser bildet som en sluttakkord for

¹² Se billedanalyse: Lessing, Gude, og Thoma

¹³ Bildene finnes i del 2.

¹⁴ Bildet avbildet i del 2 er malt i 1880.

den farvebruk Kellers utviklet fra 1873¹⁵. Det vil derfor være naturlig å bruke det for å belyse Kellers kunst. Siden så mange av Kellers bilder er ødelagt vil jeg trekke inn verk underveis, men spesielt vektlegge *Hero und Leander* (1875) og *Markgraf Ludwig besiegt die Türken am Salamkemen* (1879)

1.4 Begrepsbruk

Naturalismebegrepet oppstod på 1700-tallet og betegnet en streng naturgjengivelse¹⁶. I det tidlige 19. århundre ble naturalisme og idealisme sett på som motsetninger i tysk kunsthelv¹⁷. Ut ifra dette oppstod en syntese kalt "realisme" eller "ideal realism"¹⁸. I denne sammenheng ser Vera Leuschner landskapsmaleriet ved Düsseldorf-skolen og kategoriserer det under begrepet "de tidlige realister"¹⁹. I landskapsmaleriet definerer dette perioden mellom 1800 og 1850²⁰. Når Hans Thoma i 1863 kaller både Lessing og Gude realister må det sees i forhold til deres tidligere virke i Düsseldorf²¹. I denne sammenheng må man se at Gude fortrakk å bli kalt realist og at Lorentz Dietrichson betegnet ham som det²².

Müller von Königswinter deler Düsseldorfskolens landskapsmaleri inn i det "stilistiske landskapsmaleri", "det naturalistiske landskap" og "stemningslandskapet"²³. Schirmer, defineres som representant for det "stilistiske landskapsmaleri" og Lessing som en kunstner som lager "stemningslandskaper". I følge Königswinter arbeider Aachenbach og Gude innenfor "det naturalistiske landskap"²⁴. "Det naturalistiske landskapsmaleri" definerer Königswinter som: "die Natur ungeschminkt wiedergaben"²⁵. Gude vil i dette perspektivet være naturlig å kalle naturalist, innenfor den "tidlige realism".

Fra 1870 ble det mer komplisert. Etter den 1. internasjonale utstilling i München i 1869 hvor Courbet stilte ut, begynte kunstnere å utvikle en ny form for realism i opposisjon

¹⁵ Koch, Michael, *Ferdinand Keller - Leben und Werk*, Karlsruhe, Verlag C.F Müller, 1978, s 20

¹⁶ Kunstchronik, XIV Deutscher Kunsthistorikertag in Hamburg, 7 – 12 Oktober 1974, Bericht, Hrsg ZFK München, Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1975

¹⁷ Röhl, Boris, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*, Georg Olm Verlag. Hildesheim, Zürich New York, 2003, s 62

¹⁸ Röhl, Boris, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*, s 57

¹⁹ Leuschner, Vera, *Carl Friedrich Lessing 1809 – 1880. Die Hanzeichnungen*, s 69.

²⁰ Leuschner, Vera, *Carl Friedrich Lessing 1809 – 1880. Die Hanzeichnungen*, s 67.

²¹ Thoma Hans, *Aus achtzig Lebensjahren*, Red J.A Beringer, Koehler & Amelang, Leipzig 1929, s 65.

²² Malmanger, Magne, *Norsk Malerkunst. Fra klassisisme til tidlig realism*, Oslo 1981 annet opplag 2000, Utgitt av Nasjonalgalleriet, s 20

²³ Müller von Königswinter, Wolfgang, *Düsseldorfer Künstler die letzten 25 Jahren*, Rudolph Weigel Leipzig 1854, Kapitel XXVIII – XXX, Das Naturalistische Landschaft, das Stilistische Landschaft og das Stimmungslandschaft.

²⁴ Müller von Königswinter, Wolfgang, *Düsseldorfer Künstler die letzten 25 Jahren*, s 343

²⁵ Müller von Königswinter, Wolfgang, *Düsseldorfer Künstler die letzten 25 Jahren*, s 334

til den tidlige realismen²⁶. Etter å ha vært i Paris kaller Thoma, inspirert av "Exposition Courbet" seg for realist og definerer seg i opposisjon mot Gude og Lessing²⁷. Dette understreket Röhrl ved å si "Nach 1869 existierten in Deutschland zwei Realismen; der offizielle idealisierende Realismus und der mimetische Realismus" hvorav Thoma tilhørte den sistnevnte stil²⁸.

Samtidig oppstår en begrepsforvirring. Röhrl skriver at *Zeitschrift für bildende kunst*²⁹ brukte begrepet naturalisme om kunstnere som jobbet i fransk stil og konkluderer: "Mit, Naturalismus, war bezüglich der deutschen Maler eine als unästhetisch empfundene Naturauffassung gemeint. Indirekt bezeichnete man mit diesem Terminus den Einfluss der französischen Malerei, den man bekämpfte³⁰". J.A. Scholl gen. Eisenwerth påpeker at det tyske kunstmiljøet ikke klarte å bestemme seg for om de skulle benytte naturalisme eller realisme på friluftsmaleriet eller sosialrealisme³¹. Et eksempel på dette er Maria Buchsbaum som omtaler Adolf Menzels (1815 – 1905) *Flötenkonzert* fra 1848 som naturalisme par excellence,³² *Das Eisenwalzwerk* (1875) som "Sklavischen Realismus"³³, og benytter Thomas bilder til å underbygge tidsalderens søken etter realisme³⁴.

I en norsk sammenheng deler Lorentz Dietrichson kunsten opp i kategoriene, idealistisk, realistisk, naturalistisk og materialistisk etter i hvor stor grad de forholder seg til naturen. Materialismen ser han på som inspirert av Courbet³⁵. Knut Berg ser naturalismen som friluftsmaleri "... man skulle male direkte etter naturen,[...] kunstneren skulle verken trekke fra eller legge til³⁶". Sistnevnte er det samme som Königswinter skriver i 1854 i "unschminckt wiedergeben" om naturalistene innenfor "de tidlige realister"³⁷. Königswinter stiller dog intet krav til å male direkte etter naturen.

Berg skriver at i det norske landskapsmaleri var forskjellen hovedsakelig en stilistisk, maleteknisk forandring. "Gudes landskapskunst utviklet seg i annen halvdel av århundret, især i etter hans opphold i Wales, mot en like sann naturalisme som naturalistene. Bare stilen,

²⁶ Röhrl, Boris, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*, s 59

²⁷ Thoma Hans, *Im Herbst des Lebens*, Süddeutsche Monatshefte GmbH, München 1909, s 34

²⁸ Röhrl, Boris, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*, s 65

²⁹ *Zeitschrift für bildende Kunst*, nr 5. 1870, s 122

³⁰ Röhrl, Boris, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*, s 65

³¹ Scholl, Josef Adolf, gen. Eisenwerth, *Kunstchronik*, Naturalismus und Realismus, s 99.

³² Buchsbaum, Maria, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Realismus und Naturalismus*, Verlag Anton Schroll & Co, Wien und München, 1967, s 18

³³ Buchsbaum, Maria, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Realismus und Naturalismus*, s 67

³⁴ Buchsbaum, Maria, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Realismus und Naturalismus*, s 21

³⁵ Malmanger, Magne, *Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel*, Kunst og Kulturs serie, Universitetsforlaget Oslo, 1985, s 42, note 11

³⁶ Berg Knut, *Naturalisme og nyromantik, 1870 – 1900, Norges Malerkunst*, Gyldendal Norsk forlag 1993, s 388

³⁷ Müller von Königswinter, Wolfgang, *Düsseldorfer Künstler die letzten 25 Jahren*, s 334

malemåten er forskjellig³⁸”Til tross for dette benytter Berg naturalisme også om det Eisenwerth ville kalle realisme.

”Det var ikke bare naturen som skulle gjengis direkte og uforfalsket, også livet i seg selv. Det var ikke fortiden, men dagen i dag man skulle male, ikke borger og slott, men byer og fabrikker. [...]realistiske skildringer av vanlige menneskers hverdag. Ofte fikk kunsten en klar sosial tendens, men selv der hvor den ikke er tilsiktet, preges motivet av enkle og fattigslige forhold³⁹.

Denne ”brutale” holdning stammer fra Emile Zola. I følge ham, i Nils Messels omskrivning, måtte naturalisten ”møte virkeligheten med alle sine sanser åpne, han måtte ofre sitt legemed og blod slik at han kunne gjenskape liv⁴⁰”. Det skjønn kunne kun åpenbare seg hvis kunstneren tok inn over seg alt det jordiske. Dette innebar selvfølgelig å skildre helvete så vel som himmelen. Christian Krohg og Hans Jæger støttet opp om dette synet på naturalismen⁴¹. Messel påpeker at det i norsk kunsthistorie har blitt et skille mellom 1880-talls naturalismen og de senere retninger, noe Zola i utgangspunktet ikke var tilhenger av⁴².

I hovedsak kan man våge den påstand at naturalisme i norsk terminologi som regel refererer til 1880-tallsgenerasjonen og en kunst inspirert av strømninger med utgangspunkt i fransk kunst⁴³. Når man i Tyskland etter 1870 hadde problemer med å bestemme seg for om hvilket begrep man skulle bruke, var fordi flere kritikere ikke annerkjente forskjellen mellom Zolas naturalisme og Courbet realisme. Også i Norge ble begrepene på 1860 – 70 tallet brukt om hverandre⁴⁴. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth ser det naturlig å dele begrepene således.

... ”Naturalismus” wieder einfach jegliche um Naturwiedergabe (einschliesslich Naturstudium) behmüthe Kunst genannt werden (quasi wertneutral) „Realismus“ hingegen nur die Kritische Darstellung der jeweiligen gesellschaftlichen Wirklichkeit. Eine solche klare und, wie ich meine, notwendig klärende Trennung der Beiden Begriffe ist historisch Begründet...⁴⁵

I denne definisjonen holder man seg til naturalismebegrepet slik det ble klargjort av Königswinter, men tar innover den senere utvikling. I følge denne tolkningen vil det være naturlig å kalle Gude og Lessing for naturalister. Hans Thoma kommer i en mellomposisjon, i

³⁸ Berg, Knut, *Naturalisme og nyromantik*, s 388

³⁹ Berg, Knut, *Naturalisme og nyromantik*, s 389

⁴⁰ Messel, Nils, Forord til Emile Zola's *Mesterverket*, Messel forlag A/S, Oslo 1993, s VIII

⁴¹ Messel, Nils, Forord til Emile Zola's *Mesterverket*, s XIII

⁴² Messel, Nils, Forord til Emile Zola's *Mesterverket*, s XIV

⁴³ Berg, Knut, , *Naturalisme og nyromantik*, s 389

⁴⁴ Malmanger, Magne, *Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel*, s 6

⁴⁵ Scholl, Josef Adolf, gen. Eisenwerth, *Kunstchronik*, Naturalismus und Realismus, s 99.

hans portretter kan man argumentere for at han er realistisk, men i landskapsmaleriene er han naturalistisk.

Historiemalerene Canon og Keller er enklere å forholde seg til. De refereres til som idealister eller historiemalere⁴⁶. Idealisme ble gjerne brukt om kunstnere eller bilder hvis man skulle fremheve en distanse til det mer kjølige historiemaleriet representert ved Anton von Werner (1843 - 1917). For begrepsbruken i denne oppgaven vil Canon og Kellers kunst refereres til som idealistisk historiemaleri

Avhandlingen starter i 1864 fordi skolens da fikk nye statuter og Hans Gude ankommer. Det er før Courbets utstilling i München og forholdet mellom realist og naturalist var ennå ikke forkludret i Tyskland. Det er trolig at Canon refererer til Königswinter i det han benytter naturalismetermen om Gude, Lessing og Des Coudres⁴⁷. Canon ser på Thoma som realist⁴⁸. Gude er ikke helt klar i sin begrepsbruk, men han benytter ofte begrepet plein-air fanatisme om malerier fullført i friluft⁴⁹. I avhandlingen vil jeg henwise til Gude og Lessings som naturalister i henhold til Königswinters ”naturalistiske landskap”. Dette passer bra med Eisenwerths definisjon, men enda viktigere er det at det gir det mest korrekte bilde av konflikten i Karlsruhe. Konflikten mellom kunstnerne bestod nettopp i den gamle konflikten mellom naturalisme og idealisme. Her kan det passe og trekke inn Anton von Werner som beskriver Lessing som en kunstner som forsvarte ”was man damals als Naturalismus bezeichnente” mot idealismen til Canon⁵⁰. Oechelhauser betegner Gude og Lessing som naturalister⁵¹. I nyere litteratur skriver Franz Josef Drewes at Gude skulle gjennomføre skolens naturalistiske stil⁵².

For å unngå begrepsforvirring vil jeg kalle Hans Thomas kunst for realistisk. Han definerte den selv som det fordi han var inspirert av Courbet. For å klargjøre inndelingen innenfor den ”tidlige realisme” og skillelinjer mellom Schirmer, Lessing og Gude vil jeg forholde meg til Königswinter inndeling i ”det stilistiske landskap”, ”det naturalistiske landskap” og ”Stemningslandskapet”. Det er altså hans begrepsapparat som i avhandlingen anvendes på landskapsmaleriet.

⁴⁶ Kunst für Alle, 10 Jahrgang, 15 juli 1895, s 305.

⁴⁷ Oechelhauser, Adolf von, *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste*, s 63.

⁴⁸ Drewes, Franz Josef, *Hans Canon, (1829 – 1885)*, Werkverzeichnis und Monographie, Hildeheim, Georg Olms AG, 1994, s 157

⁴⁹ Gude, Hans. *Af Hans Gudes liv og værker*, s 147

⁵⁰ Werner, Anton von, *Jugenderinnerungen (1843 – 1870)*, Berlin, Des Deutschen Verins Für Kunstwissenschaft, 1993, s 78

⁵¹ Oechelhauser, Adolf von, *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste*, s 65

⁵² Drewes, Franz Josef, *Hans Canon, (1829 – 1885) Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste*, s 22

Kap 2. Enhet innenfor Kunstscolen. Landskapsmaleriet

2.1 Kunstscolen under Johan Wilhelm Schirmer

Daværende prinsregent Friedrich av Baden opprettet “Grossherzöglische Badische Kunsthule” i 1854. Hans motiv var at et levende kunstmiljø kunne skape nasjonalstolthet og samtidig øke nytenkingen i samfunnet⁵³. Friedrich var bekymret for de politiske stridigheter som hadde oppstått i Baden etter opprørene i Tyskland i 1848. Disse førte til at daværende storhertug ble tvunget til å rømme og at Baden for en kort tid var republikk inntil prøyssiske styrker innsatte Friedrich I som prinsregent. Forholdet til Preussen var derfor betent.

Friedrich I var gift med datteren til kong Wilhelm I av Preussen. Han var derfor mer prøysservennlig enn de fleste av sine undersåtter. Dette kom til uttrykk i at det var politisk umulig for Friedrich I å støtte Preussens angrepskrig mot Østerrike i 1866. Friedrich I hadde alt å tjene på å flytte oppmerksomheten fra politiske konflikter til kulturell virksomhet. Hans kulturelle satsing startet med åpningen av Hoftheater i 1853.

Ideen med kunstscolen var at den skulle dyrke frem et badisk kunstmiljø og supplere de allerede eksisterende “Kunsthalle” fra 1846 og “Kunstverein” fra 1818, den nest eldste kunstforening i Europa. Målet var ambisiøst, kunstscolen skulle bli en av de ledende i Tyskland. Friedrich I antok at det ville være mulig innenfor genren landskapsmaleriet, et mer utspekulert valg enn det tilsynelatende kan virke.

Årsaken var at det var umulig å overgå München, Berlin og Düsseldorf, innen historiemalerigenren. Derfor var det av stor interesse at flere landskapsmalere i disse byene opplevde at tiden ikke var på deres side, tiltross for at mange av de mest kjente tyske verk var landskapsmalerier. I Düsseldorf hadde Wilhelm von Schadow (1789 - 1862) begynt å tilsidesette sine landskapsmalere, min det ser ikke ut som det var av ideologiske grunner⁵⁴. Både Schirmer og senere Gude mente at de ikke ble verdsatt i Düsseldorf⁵⁵. Adolf Schroedter (1805 - 1875) angir det dårlige miljøet som en grunn til at han reiste til Karlsruhe i 1857⁵⁶. I Düsseldorf ble konflikten mellom akademiets ledelse og kunstnerne så sterk at direktør Eduard Bendemann (1811 – 89) blir tvunget til å gå av i 1867. I München så ikke direktør Peter von Cornelius (1783 - 1867) poenget med å ha en landskapsklasse.

⁵³ Oechelhauser, Adolf von, *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste*, s 2.

⁵⁴ Haverkamp Frode, *Hans Gude i Düsseldorf*, Magistergradsavhandling i kunsthistorie, Oslo, UiO. 1982, s 43

⁵⁵ Haverkamp Frode, *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande - Tidemand og Gude*, “Hans Fredrik Gude”, Oslo Nasjonalgalleriet, 2002, s 44.

⁵⁶ Werner, Anton von *Jugenderinnerungen (1843 – 1870)*, s 298.

Med dette i mente ønsket prinsregenten å bygge ut landskapsmaleriklassene først. Når skolen var etablert skulle historiemaleriklassene realiseres. I det kongelige dekret om at skolen skulle åpnes står dette helt klart: “Seine Königliche Hoheit der Regent errichten in loco Karlsruhe eine Kunstschule, welche sich zur Aufgabe stellt, Landschafts-genre- und s[einer] Z[eit] auch Historienmaler vollständig auszubilden⁵⁷“. Friedrich I’s klare vilje til å styrke landskapsmaleriet kom frem i 1855 da han motsa Schirmers ønske om å ansette Anselm Feuerbach (1829 – 1880) som lærer i historiemaleriet. Tiden var ikke inne.

I 1854 ansatte Friedrich I Johan Wilhelm Schirmer landskapsprofessor ved ”Königlich-Preußische Kunstakademie” i som skolens første direktør. Schirmer hadde vært den første landskapsprofessor ved akademiet i Düsseldorf. Akademiet ble gjenopprettet i 1819 etter Rheinland og Westfalen ble lagt under prøyssisk herredømme i 1815. Det fungerte derfor som et paradeeksempel på Preussens ekspansive kulturpolitikk⁵⁸. Valget av Schirmer betydde at man ønsket at kunstsolen i Karlsruhe skulle beholde noen læringsprinsipper fra Düsseldorf. Samtidig var det viktig for Friedrich I at Schirmer ikke hadde nazarensk bakgrunn og at han var protestant.

Schirmer la opp undervisningen ved skolen ganske likt det han var vant til i Düsseldorf. Faktisk i en slik grad at skolen de første årene ble sett på som en søsterorganisasjon til akademiet i Düsseldorf⁵⁹. Opplæringsprogramet bestod av tre klasser.

Elementærklassen la grunnlaget for alle disipliner. Her ble det lagt vekt på frihåndstegning, studiet av kroppens enkelte deler og kopiering etter tegninger.

Forberedelsesklassen delte studentene inn i disipliner. Her tegnet studentene etter antikke skulpturer og 2 timer hver dag etter levende modell. De lærte anatomi, perspektiv og kunsthistorie. Øverste klasse bestod av daglig veiledning av mesteren i studentens atelier.

For de beste studentene dannet Schirmer også en studieforening hvor studentene og Schirmer tok med seg skisser. Deretter skulle studentene kritisere komposisjonen av skissene til de andre studentene, og også lærerens.

Grunnleggende for skolen var at et studium av naturen skulle ligge til grunn for kunstutøvelsen.⁶⁰ For å gjøre det enklere for elevene å gjøre sine naturstudier fikk Schirmer innredet skolens have med eksempler på særegne planter og trær fra Tyskland, Italia og Alpene, slik at studentene kunne bruke disse som skissemateriale.

⁵⁷ Bestandskatalog Jülich, *Natur im Blick. Die Landschaften des Johan Wilhelm Schirmer*, Jülich 2001, s 86

⁵⁸ Haverkamp, Frode, *Hans Gude i Düsseldorf*, s 27

⁵⁹ Oechelhauser, Anton von, *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste*, s 5

Schirmer mente det var viktigere at lærerne var fremragende pedagoger og gode kunstnere, enn fremragende kunstnere og dårlige pedagoger. Læreren skulle veilede den talentfulle eleven frem til sitt mål, slik at han ikke på egen hånd fikk fikse ideer som kunne lede ham på villspor. Men like viktig av det å lede den mindre talentfulle inn på en yrkesrettet karriere slik at han kunne anvende kunstutdannelsen i industri og håndverk⁶¹.

Schirmer hadde altså et paternalistisk syn på ledelsen av skolen. I denne sammenheng skal det sies at det til tider var stor uenighet mellom Schirmer og andre lærere og eksterne kunstnere. I særdeleshet kom kunstner og kritiker Friedrich Pecht (1814 – 1903) med hatske angrep. Pecht var imot læreplanen til Düsseldorfakademiet og kunstscolen i Karlsruhe. Han ville ha uavhengige mesterklasser og argumenterte for at kunstscolene ga lærerne for mye makt og førte til teoridespotisme.

I tillegg oppstod det konflikt mellom Hans Canon og Lessing og Schroedter. Schirmer klarte tiltross for flere ubehageligheter, som jeg omtaler senere, å beholde den interne roen. Etter hans død brakte det løs og Hans Thoma beskrev situasjonen ved kunstscolen i et brev:

Von der Geschichte der Karlsruher Kunstschule will ich dir nicht viel mittheilen; es ist kaum sehr erfreulich hergegangen seit Schirmers Tod. Streit und Hader an allen Eden und Enden. Unversöhnlich Stehen Sich zwei Parteien gegenüber: Ein Sehr talentvoller Künstler aus Wien, Canon, eine unruhige Natur und Schied auf der einen Seite, Lessing – Gude und Schroedter ufw auf der anderen. Idealismus und Realismus mit Neid vermischt, Streiten Sich⁶².

2.2 Den tidlige realismen

Etter at Schirmers ansettelse kan de fleste kunstnerne ved skolen ses på som etterkommere etter ”de tidlige realister”. Dette var tyske landskapsmalere som prøvde å definere seg i opposisjon til det sydlige landskapsmaleri og nazarenerne. For de tidlige realister var fire elementer viktige: 1) Utvikling av det hjemlige motiv. 2) Et intensivt naturstudium 3) Utvikling av oljestudien i friluft. 4) En forsiktighet med å følge komposisjonsmessige skjema⁶³. Disse momentene hadde ikke vært viktige for nazarenerne.

Det intensive naturstudiet må ikke forveksles med å fullføre maleriet i friluft. Det lå heller et praktisk krav til grunn, man skulle studere detaljene i naturen. I denne sammenheng må man se Schirmers botaniske have som et naturlaboratorium for kunstnerne. En kunstner ville således ofte starte med en skisse i olje for å skildre stemningen i maleriet. Så ble den

⁶¹ Oechehauser, Adolf von, *Großh. Badische Akademie Der Bildende Künste*, s 17

⁶² Thoma, Hans, *Aus achtzig Lebensjahren.*, s 65

⁶³ Leuschner, Vera. . *Carl Friedrich Lessing 1809 – 1880*, s 89, Bind 1.

detaljtro skissen bearbeidet før maleriet ble fullført. Målet var å skape et bilde som folk oppfattet som naturtro.

I denne forbindelsen må man se redselen for komposisjonsmessige skjema. Selvsagt gikk ikke de tidlige realister bort fra komposisjonen. Poenget var snarere at kunsten ikke skulle utvikles med et bestemt komposisjonsmessig forelegg. Dette anklaget ”de tidlige realister” nazarenerne for. I stedet skulle man lage skisser av naturen som bearbeides frem til et endelig originalt resultat. Gude skriver i 1899 om reglene at de kunne bli håndhevet for strengt og bli ” ved feilaktig Anvendelse endog villedende. Til saadanne hørte [...] den absolute Forkastelse af ethvert Studium af de gamle Mestere [...] To af vore første Kunstnere, Schirmer og Achenbach, havde dog i Stilhed tilegnet sig det Bedste af ældre Landskapskunst”⁶⁴

Skepsisen til komposisjonsmessige forelegg må også sees i sammenheng med en gryende protestantisk nasjonalisme og målet om å skildre lokale motiver. Siden foreleggene ofte hadde sitt utgangspunkt i Italia måtte man finne nye forelegg. Spesielt Claude Lorrain og Nicolas Poussin hadde hatt en normgivende karakter. Man skulle skildre den nordlige natur.

Müller von Königswinter gir følgende bilde på hva som foregikk i Tyskland. Han delte, som påpekt i innledningen, ”det tidlige realistiske” landskapsmaleri inn i følgende kategorier, ”det stilistiske landskapsmaleri”, ”det naturalistiske landskap” og ”stemningslandskapet”⁶⁵. Königswinter ser Johan Wilhelm Schirmer som en av anførerne for ”det stilistiske landskapsmaleri”. Disse hadde ofte ikke så store kontraster mellom lys og skygge og la vekt på linjene i landskapet. Det var viktig for dem med en harmonisk komposisjon. Ofte la de inn historiske og bibelske motiver i maleriet. På denne måten dramatiserte de landskapet og bruddet med Lorrain og Poussins landskaper var ikke så totalt. Dessuten reiste de gjerne til Italia. Til tross for dette, forholdt de seg til tre av de fire reglene, og ofte hentet de motivet fra hjemlige traktet.

”De naturalistiske landskapsmalere” jobbet rasjonalistisk. Selv om de ”ikke skulle studere de gamle mestre” hentet de inspirasjon fra Allard van Everdingen (1621 – 75) og Jacob van Ruisdael (1628 – 82).⁶⁶ Müller von Königswinter trekker frem Andreas Achenbach (1815 – 1910) som leder for denne retning. Achenbach mente skildringen av det nordiske landskap forlangte en dyp og mettett farve⁶⁷. ”Stemningslandskapet” hadde sine røtter hos Caspar David Friedrich (1774 – 1840). Naturen ble av disse sett på som et speil på den

⁶⁴ Gude, Hans. *Af Hans Gudes liv og værker*, Det Norske Aktieförlag Kristiania 1899, s 72.

⁶⁵ Müller von Königswinter, Wolfgang. *Düsseldorfer Künstler die letzten 25 Jahren*, s 351.

⁶⁶ Gude, Hans. *Af Hans Gudes liv og værker*, s 72.

⁶⁷ Dietrichson, L. Hans Gude, en biografisk skizze. *Af Hans Gudes liv og værker* Kristiania. 1899. S XXIV.

menneskelige sjel. På sett og vis var ”stemningslandskapet” en mellomposisjon mellom ”det naturalistiske landskapsmaleri” og ”det stilistiske landskapsmaleri”. Sannhet til naturen ble vektlagt, men samtidig ble landskapet besjelet. I motsetning til ”de stilistiske landskapsmalere” la de inn en åndelig dimensjon istedenfor en historisk. Königswinter ser dette som en lyrisk retning og nevner Lessing som den ypperste representant for denne retningen⁶⁸. Typisk for ”stemningslandskapet” var at motivet nesten alltid ble søkt i Tyskland.

Von Schadow hadde ønsket å bli kvitt det han kalte den store farveløsheten til den forrige periode. I følge Des Coudres strebte hans skole: „durch Studium der Natur und die Vorbilder der großen Kunstepoche des fünfzehnten Jahrhundert angeleitet, Licht, Schatten und Farbe nach der vollen Bedeutung ihres Wesens in die Kunst wieder einzuführen“.⁶⁹ „De tidlige realister”, som Lessing og Schirmer holdt fast på en mer koloristisk fremstilling av naturen. Men farvene som ble benyttet, skulle være sanne, ikke effektmakeri.⁷⁰

Dietrichson anså at Aachenbach og Schirmer hadde ulike idealer som kommer til uttrykk i en råere farvebruk hos Aachenbach⁷¹. Slike skillelinjer kommer til syne ved å sammenligne to ”tidlige realister”. Sammenstiller man Lessings *Johan Hus* malerier eller *Rauner ung sein Kindt* med fotografier av Peter Cornelius fresker i glyptotheket i München, ser man at farvene til Lessing er sterkere, og kontrastene kraftigere. Dette kan forklares med at de tidlige realister ikke trodde den harmoniske oppbygningen i nazarenerens bilder reflekterte sannheten. Den tyske skogen hvor Hussittene talte eller fjellknausen røveren gjemte seg under fant man ikke duse farver med svake kontraster. Det var viktig å fremstille motivet troverdig.

Farveholdningen i landskapsmaleriet kan være noe mer kompleks enn i historiemaleriet. Er motivet en fjelltopp i tåke er det begrenset hvor farvesprakende maleriet kan bli. Det viktige var at farvene reflekterte naturstudien. Man skal ikke ha en kraftig koloritt bare for sakens skyld, eller for å skape effekter. Men hvis motivet fordrer en kraftig koloritt vil det være det som er det riktige.

2.3 De kunstneriske idealer til C.F. Lessing

Det er viktig å være klar over at Lessing la politiske holdninger til grunn for valg av motiv og bildenes innhold. ”Den Zuge der Zeit folgend, die damals auch eine Art ”Kulturkampf” aufzuweisen hatte, trat er mit Pinsel und Palette in die deutschnationale Bewegung ein, als

⁶⁸ Müller von Königswinter, Wolfgang, *Düsseldorfer Künstler die letzten 25 Jahren*, s 352.

⁶⁹ Oechelhauser, Anton von, *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste*, s 4.

⁷⁰ Dietrichson, L. Hans Gude, en biografisk skizze, s XVII.

⁷¹ Dietrichson, L. Hans Gude, en biografisk skizze, s XIV.

Apologet der Kaisermacht und der Helden der Reformation, Hus und Luther⁷²“. Lessing var protestant og tilhenger av et tysk keiserrike med Preussen som førende makt⁷³. Dette synliggjøres i hans valg av Hus og Luther som sentrale skikkelser i hans motivkrets. Begge opponerte mot pavemakten i Roma. I valg av andre motiver fra tysk historie fant han inspirasjon i viktige hendelser fra middelalderen og under reformasjonen. Lessing mente protestantene representerte det folkelige. Slik forsøkte han å fremheve den tyske kultur fremfor av den latinske. Det kommer derfor ikke som en overraskelse at Lessing var svært tilfreds da Preussen slo Frankrike i den tysk - franske krig. Endelig hadde Tyskland løsrevet seg fra underdanigheten til Frankrike.

Det var ikke noe nytt at Lessing forsøkte å finne ut hva som er særegent tysk. Carl Friedrich Schinkel (1781 – 1841) trakk frem det gotiske som symbol på det tyske i *Gotisk katedral ved elven* (1813). Friedrich von Schlegel (1772 – 1829) hadde også reflektert over problemet. Han kom frem til at den nordlige kunst burde hente inspirasjonen til historiemalerier fra eventyr og sagaer. Antikken lå nært det sydlige religiøse maleri, middelalderen nærme det nordlige⁷⁴.

Kunsthistorikeren Adolf Hausrath påpekte i 1902 at Lessings politiske ståsted var viktig for hans kallelse til Karlsruhe og skriver ”hätte diese Ernennung nicht nur den Charakter eines künstlerischen, sondern auch eines politischen Ereignisses [...] den unter allen Namen der deutschen Kunst war kein anderer den Ultramontanen so verhasst wie derjenige Lessing”⁷⁵. Lessing var som Friedrich I protestant, og kjempet mot katolisismen med protestantiske bilder⁷⁶.

Friedrich Engels gjorde en analyse av de tre grupperingene som eksisterte i Tyskland før og under 1848 opprøret. Det var de Konservative katolske, de borgelig lutheranske og de revolusjonære⁷⁷. En gruppe av de katolske konservative ble kalt de Ultramontanene, eller de klerikale. Dette var katolikker som så til Paven fremfor Keiseren⁷⁸. De hadde derfor ikke den samme nasjonale glød som Lessing, men foretrakk et katolsk pan-europeisk samfunn. Fra

⁷² Blanckhartz, Moritz., *Zeitschrift für bildende Kunst*. „Carl Friedrich Lessing”, Artikkelen av Kunstchronik 15. 1880, s 603.

⁷³ Bartmann, Dominik. *Anton von Werner*, Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft., Berlin 1985, s 20.

⁷⁴ Gaertner, F.W. *Ferdinand Keller*. Karlsruhe 1912, s 8.

⁷⁵ Hausrath, Adolf. *Erinnerungen an Gelehrte und Künstler der badischen Heimat*, Leipzig 1902, s 116 – 123.

⁷⁶ Justi, Ludwig. *Von Runge bis Thoma*, Berlin, Verlag von Julius Bard, 1932, s 149.

⁷⁷ Gross, Friedrich. *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918 – Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit*, Jonas Verlag, Marburg, 1982, s 96

⁷⁸ Mann, Thomas, *Über mich selbst - Autobiografische Schriften*, Fischer Taschenbuch Verlag, 5 Auflage, Frankfurt am Main, 2002, s 11

1870 stemplet Bismarck de ”Ultramontane som Riksfjendtlige”⁷⁹. I kunsten var nazarenerne den mest innflytelsesrike ultramontaistiske kunstnergruppen. De anså Italia og Tyskland som søsterland, slik Johan Friedrich Overbeck (1789 – 1869) fremstilte det i sitt maleri *Germania und Italia* (1810 – 1827). I denne forbindelse er det viktig å ha i mente at det var det historiske Italia nazarenerne drømte om. De var ikke alltid begeistret Italia anno 1810. Den nazarenske kunstneren Julius Schnorr von Carolsfeld (1792 – 1879) gir inntrykk for stemningen i utsagnet ”Rom gehört uns Deutschen” og foreslår at Ludwig I av Bayern burde bli konge i byen for å stanse dens intellektuelle stagnasjon⁸⁰.

Nazarenerne lot religiøse moral, og oppdragelseshensyn skinne igjennom i kunsten. Overbeck gikk så langt som å uttale at kunsten kun skulle tjene religionen⁸¹. Hans måte å tjene religionen var ved å opphøye den slik som i maleriet *Der Triumph der Religion in den Künsten* (1832 – 1840⁸²). Her fremstilles helgenene og Maria og barnet i det øvre plan, mens de ser ned på de jordiske teologer og vitenskapsmenn. Vanlige folk var det ikke plass til. Bildet representerer således det diametralt motsatte syn av hva Lessing gjorde i *Hussitenpredigt* (1835).

Wilhelm Holter fremhever at Lessing var i opposisjon til Wilhelm von Schadow i Düsseldorf⁸³. Allerede etter *Hussitenpredigt* (1835) ble forholdet mellom Schadow og Lessing dårlig⁸⁴. Lessing fortsatte å velge tema fra reformasjonen og så det som et poeng å vise den tyske overlegenhet over Italia. Dette kommer til uttrykk i bildene *Friedrich Barbarossa* (1839) og *Die Gefangennahme des Papstes Paschalis durch Kaiser Heinrich V* (1840)⁸⁵. Bildene hisset opp ultramontanene og var en medvirkende årsak til at Lessing kom i konflikt med den nazarenske kunstneren Phillip Veit (1793 – 1877). Veit var fetter til Lessings venn, komponisten Felix Mendelssohn (1809 – 1847) som også var protestant. Det er altså tydelig at skillet mellom de konservative katolske og lutheranske borgerlige gikk gjennom samme sjikt i samfunnet. Veit gikk av som direktør for Städtlichen Galleri i Frankfurt i 1843 i protest mot innkjøpet av Lessings *Hus vor dem Konstanzer Konzil* (1841)⁸⁶.

⁷⁹ Mann, Thomas, *Über mich selbst - Autobiografische Schriften*, s 11

⁸⁰ Metken, Günter, *Die Nazarener*, „Rom der Kirchenstaat, Italien, Nazarener und Puristen in der Klima der Restauration, Stadel“, Städtische Galerie, Frankfurt A.M, 1977 s 327.

⁸¹ Eich, Paul, *Die Nazarener*, „Über das Verhältnis der Nazarener zum Mittelalter“, s 32

⁸² Gross, Friedrich. *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918 – Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit*, s 73

⁸³ Wilhelm Holter. *Erindringer om mitt liv*. Nasjonalbiblioteket i Oslo, MS.FOL.10869, s 102.

⁸⁴ Koetschau, Karl. *Alfred Rethels Kunst*, Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1929, s 97.

⁸⁵ Zeitschrift für bildende Kunst. Kunstchronik 15.1880, s 603.

⁸⁶ Rethel, Alfred. Josef Ponten (Hrsg), *Alfred Rethels Briefe*. Bruno Cafferier Berlin. 1912. S 81.

Hvorfor var dette bildet så provoserende? Johan Hus (1371 – 1415) ville at kirken skulle fremheve inderligheten i troen og for at folket skulle oppfattet budskapet preket han på tysk. Han var mot avlat og ønsket at kirken utviste større nøysomhet. Han kom derfor i opposisjon til pavemakten. Da han, mot løfte om fritt leide, kom til Konstanzerkonsilet i 1415 for å forsvare seg, ble han dømt til å bli brent på bålet som kjetter⁸⁷. Lessings bilde ble sett på som et angrep på den katolske kirke, og forårsaket en debatt som raste i avisene i flere måneder. Von Schadow ga etter bildets innkjøp uttrykk for at han hadde et anstrengt forhold til Lessing. Nå ville han ikke lenger besøke ham⁸⁸. Samtidig som bildet er et angrep på den katolske kirke, representerer det også som *Hussitenpredigt* en av ”folkets” menn mot det tyskromerske rike.

Det var ikke bare de ultramontane som var skeptiske til folkelig opprør. Alfred Rethel (1816 – 1859) som på 1830-tallet var i den Lutheranske – borgerlige kretsen til Lessing ble senere protesje av Philip Veit. Han uttrykte i sin billedserie *Totentanz* (1848 – 49) det mange følte: Frykt for opprør og revolter. I billedserien er Døden den røde republikks helt i det han dreper de frie og likestilte borgere⁸⁹. Billedserien var et resultat av at Revolusjonesfeberen i Frankrike og Tyskland hadde vist et ansikt fordreid av hat og ondskap som ikke førte til den fritenkning man hadde drømt om. I stedet var resultatet undertrykkelse av de intellektuelle som satte det hele i gang, og av folket som hadde støttet opp om opprørene.

Som Veit var Rethel innstilt på å forlate Frankfurt da Lessing ble kalt dit i 1846⁹⁰. I ettertid har Lessings vektlegging av folkelige motiver blitt karakterisert av kunsthistorikeren Wolfgang Hütt som ”Einen Beitrag zur Errichtung der Demokratie in Deutschland”⁹¹. I samtiden var det tydelig at Lessing hadde hisset på seg deler av det religiøse og politiske miljø. Han ble også ansett, muligens mot sin vilje, som lederen for opposisjonen mot akademiet i Düsseldorf⁹².

Et interessant poeng er at Lessing allerede på 1830 tallet skapte en protestantisk kunst med helter. Hus kan nesten bli sett på som en martyr. Med tanke på at protestantismen i utgangspunktet var skeptisk til religiøs kunst og heltedyrkelse kan man forstå hvilket inntrykk denne kunsten må ha skapt. I denne sammenheng er vennskapet mellom Lessing og Felix

⁸⁷ Koetschau, Karl. 1929, s 100.

⁸⁸ Blanckhartz, Moritz., *Zeitschrift für bildende Kunst*. „Carl Friedrich Lessing”, s 603.

⁸⁹ Gross, Friedrich. *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918 – Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit*, s 176

⁹⁰ Groll, Karin. *Alfred Rethel „Auch ein Totentanz aus Jahre 1848“*, Armin Gmeiner Verlag, Messkirch. 1989, s 12.

⁹¹ Hütt, Wolfgang. *Die Düsseldorfer Malerschule 1819 – 1869*. Leipzig, Seeman, 1964, s 50

⁹² Blanckhartz, Moritz., *Zeitschrift für bildende Kunst*. „Carl Friedrich Lessing”, s 603.

Mendelssohns av interesse. Mendelssohn re-introduserte det protestantiske oratorium. Med sine oratorier *Paulus* (1835) og *Elias* (1846) reformerte han den protestantiske kirkemusikk. Gjennom dette vennskapet ble Lessing introdusert til Robert (1810 -1856) og Clara Schumann (1819 – 1896). En allianse mellom musikk og kunst som skulle bli innflytelsesrik i Karlsruhe

2.3.1 Interesse for naturstudier, ikke kunsthistorie

For Lessing var det viktig at den tyske kunst skulle forholde seg til naturen, at skulle være sann for det var i sannheten kraften lå. I sterk motsetning til det idealiserende, poetiske, i den italienske kunsten. Til Anton von Werner (1843 – 1915) sa han om nazarenerene „ Wären die hier zu Hause geblieben und hätten sich auf rein realistischen Boden gebildet, so würden sie der deutschen Kunst mehr genutzt haben als dadurch, dass sie sich in Italien den Kopf verkeilen ließen⁹³“.

Lessing nektet å reise til Italia. Det var en politisk avgjørelse, med sin tyske nasjonalisme hva skulle han gjøre i Italia, men Lessing hadde også en kunstnerisk grunn. Han begrunnet også sin avstandtagen til Italia med sin kjærlighet til sannhet. I Italia var det en fare, gjerne kalt den italienske fare, som Lessing omtalte som ”Poesiens refleksjon⁹⁴”. I Italia lot kunstnere seg inspirere av historie og litteratur, så poetiserte de naturen eller motivet. Kanskje la kunstneren inn en danteskikkelse eller et bibelsk motiv. Når man la bibelske motiver inn i et tysk eller italiensk landskap konstruerte man en poetisk usannhet. Denne anklagen rettet Lessing mot nazarenerne, men også mot den nye idealistiske bevegelse i tysk kunst. I tillegg fant Lessing det også i ”det stilistiske landskapsmaleriet” en hang til å poetisere landskapet. Derfor var han i opposisjon til det. Han adopterte Achenbachs slagord: ”Poesie der Wahrheit, der Kraft, der Fülle”⁹⁵ Her understrekes viktigheten av grundige naturstudier og dermed sannhetskravet⁹⁶. Når Lessing la historiske scener i noen av sine landskapsmalerier var det lagt stor vekt på å gjøre scenene så sannferdige som mulig.

I historiemaleriet betydde sannhetskravet at scenen skulle skildres slik at den ble tilnærmingsvis historisk korrekt⁹⁷. Derfor hadde Lessing skaffet seg en rekke rustninger, våpen og lykter. Hans våpensamling var unik. Samlingen gjorde det mulig for Lessing og tegne grundige studier av gjenstandene til historien han skildret⁹⁸. Müller von Königswinter la i tillegg et politisk imperativ i sannhetsbegrepet. For ham betydde sannhet i historiemaleriet at

⁹³ Werner, Anton von. *Jugenderinnerungen (1843 – 1870)* s 77.

⁹⁴ Beringer, J.A. *Badische Malerei. 1770 – 1920*. C.F Müllersche hofbuchhandlung. M.b.h. Karlsruhe 1922, s 79.

⁹⁵ Beringer, J.A. . *Badische Malerei. 1770 – 1920*, s 79.

⁹⁶ Müller von Königswinter, *Düsseldorfer Künstler die letzten 25 Jahren* s 351

⁹⁷ Beringer, J.A, 1922, *Badische Malerei. 1770 – 1920* s 59

⁹⁸ Blanckhartz, Moritz., *Zeitschrift für bildende Kunst. „Carl Friedrich Lessing”*, s 604

kunstnerne skildret historien til vanlige mennesker, ikke bare konger⁹⁹. Det gjorde Lessing i *Hussitenpredigt* og *Rauber und sein Kind*.

”Lessing hat überhaupt, so seltsam es klingen mag, kein eigentlichen Kunstinteresse. Er malt selbst weil es seine Sprache ist, [...] Sein Wahrstes, sein höchstes Interesse ruht auf der Natur. Um ein bedeutendes Gebirge, einen alten Eichenwald zu sehen, ist er zu den Größten Anstrengungen fähig [...] Aber die geringste Unbequemlichkeit wird hinreichen, ihn von der Betrachtung eines Kunstwerks abzuhalten“. Friedrich von Uchtritz¹⁰⁰

Lessings insistering på det å være ute i naturen og at naturtrohet var eneste form for sannhet hisset opp deler av kultureliten, men var som hans nasjonalisme bare en medvirkende årsak til sinnet mot Lessing. Mange kunne tolerere hans sannhetskrav og ønske om å skildre tyske motiver og historier. Derimot ble mange provosert av Lessings manglende respekt for og kunnskap i kunsthistorie. Friedrich Pecht så Lessing som en rebell og omtalte ham som den fødte fiende av enhver tradisjon¹⁰¹. Da Lessing ble kalt til Frankfurt i 1846 skrev kunstneren Moritz von Schwind (1804 – 1871) spottende:

„Lessing soll mit 2000 floriner am Städelchen Institut angestellt werden. Ein Mann, der die Werke der alten Meister ebenso wenig kennt, als die der Neuzeit, den er war weder in Italien noch in München noch in Paris, soll junge Leute in das Leben und Wesen der Kunst einführen¹⁰²“.

Schwind hentet som Lessing motivene fra den tyske historie. Schwinds eventyrskildringer må leses inn i en paneuropeisk tradisjon. Et eksempel kan være hans *Das Märchen von Aschenbrödel* (1854). Bildet er en triptyk hvor midtfeltet forteller historien om Askepott, det lavere feltet, historien om Tornerose, og det øverste feltet, historien om Amor og Psyke. Slik påvises forbindelsen mellom den tyske tradisjonen og den klassiske mytologi. Effekten forsterkes av Schwinds bruk av referanser til tidligere kunstneriske fremstillinger. Lessing derimot reiste ikke til utlandet eller til de store museene for å hente inspirasjon. Han ville mom tidlig realist skildre det hjemlige motiv.” Ich begreife nicht, warum die Leute immer so weit fort gehen, um Studien zu malen; hätte ich Zeit und Geld, so würde ich zuerst ganz Deutschland gründlich bereisen, wo noch viele interessante und unbekannte Gegenden sind” Derneft var han ikke spesielt interessert i antikken. [...] weil sie doch zu weit hinter

⁹⁹ Vaughan, William, *German Romantic Painting*, Yale University Press, New Haven and London, 1980, s 224

¹⁰⁰ Jenderko – Sichelschmidt, Ingrid, *Die Historienbilder Carl Friedrich Lessing*, Universität zu Köln, Köln 1973, s 2.

¹⁰¹ Pecht, Friedrich. *Deutsche Künstler des Neunzehnten Jahrhunderts*. Verlag der C.H Beckschen Buchhandlung. Nördlingen. 1881, s 295

¹⁰² Schwind, Moritz von. *Briefe*. Hrsg. Stoeffl Otto. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1924, s 203.

uns liegt, als wir uns wirklich im Geiste in sie versetzen können¹⁰³”. Lessing mente referanser til antikken ikke hørte hjemme i tyske motiver. Hans Hus motiver ble populære fordi de tok tak i en nordtysk folkekultur og skildret det særegne tyske, ikke det paneuropeiske.

2.3.2 Ankomst Karlsruhe

Prof Schirmer ba Lessing om å søke på stillingen som direktør for Staatliche Kunsthalle i Karlsruhe¹⁰⁴. En av de første beslutninger Lessing tok var å hindre innkjøpet av Anselm Feuerbachs *Dante und die Edlen Frauen von Ravenna* (1859)¹⁰⁵. Det var en politisk handling. Selve motivet må i seg selv ha vært en provokasjon for Lessing. Hva har Dante og Ravenna å gjøre i en tysk kunsthall? Han mente at bildet ikke var verdig å henge i kunsthallen. Kampen for å hindre innkjøpet pågikk i tre måneder til desember 1859. Det hele endte med at Lessing la ned veto mot storhertugens ønske om å kjøpe bildet. Storfyrsten sendte da et brev til Feuerbach om at han selv ville kjøpe bildet for den store summen 3000 thaler. Senere gikk han også til innkjøp av Feuerbachs *Porträt Nanna Risi* (1861). Lessing var en kunstner med meningers mot og viste en klar profil i innkjøpspolitikken til Kunsthalle. Senere nektet han blant annet å kjøpe inn malerier av Hans Canon og Ferdinand Keller¹⁰⁶.

Det Lessing signaliserte med sin motstand mot Feuerbach var at han ikke ville ha noe med den nye fremvoksende tyske idealisme, en naturlig konsekvens av hans syn på nazarenerne. Den nye idealismen var representert blant annet ved Carl Rahl, Hans Makart (1840 – 1884) og ”Die Deutsch Römer” Feuerbach, Arnold Böcklin (1827 – 1901) og Hans von Mares (1837 - 1887). De hadde gjerne et paneuropeisk utgangspunkt og var opptatt av antikken og i vekslende grad av naturstudier. Nå skal det sies at de unge idealistiske malerne ikke var en homogen gruppe som nazarenerne. Feuerbach og Makart tålte ikke hverandre. Særlig etter 1860 gjorde idealismen seg gjeldende i tysk historiemaleri. Lessings kamp mot idealismen førte senere til at han kjempet mot Hans Canon.

Etter at han i 1867 fullførte *Luther und Eck*, et bilde som ble hovedoppslag i *Allgemeine Zeitung* da det ble solgt til Leipzig i 1870¹⁰⁷, bestemte Lessing seg for å gå over til landskapsmaleriet. Noe av begrunnelsen kan være at Lessing til stadighet skapte konflikter

¹⁰³ Rudolf Theilmann. *Erinnerungen an Carl Friedrich Lessings Jahre in Karlsruhe*. Ein dokumentation. Hentet fra Katalogen: Lessing in Karlsruhe.. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1980. s 62

¹⁰⁴ Lessing, Carl Friedrich. *Kunstsache*. Mikrofilm. Generallandesarchiv. Karlsruhe. GLA. 56 – 347.

¹⁰⁵ Allgeyer Julius. *Anselm Feuerbach*. Verlag von Spemann. Berlin und Stuttgart 1904, s 405 – 411.

¹⁰⁶ Generallandesarchiv, Karlsruhe, Alle brev i forbindelse med av avisning av Kellers „Nero beim Brand Roms“ Mikrofilm, GLA 56 – 1586.

¹⁰⁷ Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Sonntag 2 Januar, 1870, GLA. 56 – 347

med sine historiemalerier. For en kunstner som egentlig ønsket å finne historiske motiver som bygget opp under en tysk identitet måtte, dette ha blitt problematisk.

På overflaten hadde Schirmer og Lessing et profesjonelt forhold. Tiltross for dette utviklet det seg til en maktkamp mellom dem. Dette kom til uttrykk i Lessings behandling av Schirmer i forbindelse med *Dante und die edlen Frauen von Ravenna* skulle innkjøpes. Feuerbach trodde Schirmer var enig i vurderingen om at bildet ikke skulle kjøpes inn av Kunsthalle, men ifølge Allgeyer, sørget Lessing for at Schirmer ikke ble spurt om råd, av frykt for at han skulle anbefale bildet¹⁰⁸. Lessing visste at Schirmer i 1855 hadde skaffet Feuerbach et stipend og senere prøvde å skaffe ham oppdrag. I tillegg malte Schirmer ”stilistiske” landskapsmalerier. Etter Schirmers Italiareise i 1839 forsøkte han å kombinere naturtrohet med bibelske eller historiske scener. Poenget hans var å fremheve det typiske i naturen, hvilket betydde at han måtte abstrahere den noe. Dette mente Lessing, Königswinter og Schroedter var å idealisere virkeligheten¹⁰⁹. Nå må det påpekes at Schirmer var en sammensatt kunstner, til tider malte han meget realistisk. Det var tross alt han og Lessing som opprettet komposisjonsforeningen for landskapsmalere i Düsseldorf 1827.

Forholdet mellom Lessing og Schirmer kjølnet ytterligere ved Hans Canons ankomst, fordi Schirmer og Canon fant tonen seg imellom. Kanskje så Schirmer i Canon en alliert mot Lessing og Schroedter. Schirmer skriver til kunsthistorikeren Karl Schnaase at etter Lessing og Schröders ankomst, følte han at han ble mødt med en hvis ugunst ved hoffet¹¹⁰. Adolf Schroedter, Lessings svoger og nære venn var svært skeptisk til Schirmer som han mente var blitt selvgod.

Det var først etter Schirmers død in 1863 at Lessing fikk direkte innflytelse over skolen. Før det øvet Lessing en indirekte innflytelse ved å holde soareer og ved å oppmuntre studenter. Dette fortsatte han med. Spesielt for Hans Thoma og Anton von Werner var Lessing en viktig mentor, han hjalp dem blant annet med å komme i kontakt med viktige kunder, anbefalte bilder, og skaffet dem stipender¹¹¹. Han hadde også et liberalt forhold til å la studenter komme til sitt atelier og studere skissebøkene sine¹¹². Fra Schirmers død i 1863 til Gudes ankomst i 1864 tok Lessing over Schirmers læreroppgaver.

¹⁰⁸ Allgeyer Julius *Anslem Feuerbach*, s 411

¹⁰⁹ Ekkehard Mai, *Kunst in der Residenz: Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*. „Die Kunstakademie Karlsruhe und die Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert“ 31. März bis 1.Juli 1990. Edition Braus. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1990, s 46.

¹¹⁰ Theilann, Rudolf, *Johan Wilhel Schirmer in seiner Zeit*. „Daten zum Schirmers Biografi“ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe / Suermondt – Ludwig – Musen Aachen, Kehrler Verlag Heidelberg, 2002, , s73.

¹¹¹ Thoma Hans, *Aus achtzig Lebensjahren.*, s 39.

¹¹² Holter, Wilhelm *Erindringer om mitt liv*, s 103.

2.3.3 Lessings landskapsmaleri

Historiemaleren Lessing må kunne betraktes som en politisk skikkelse. Lessings landskapsmaleri er noe mer besværlig å kategorisere. Landskapsmaleriet hadde den fordel at det presenterer et nasjonalt motiv, som alle kan ha glede av, men i motsetning til historiemaleriet fremstiller det ingen helter. Et landskapsmaleri egget i mindre grad til strid.

Frem til en reise til de sveitsiske alper som storhertugen av Baden påtvang ham i 1866, hadde ikke Lessing vært utenfor Tysklands grenser¹¹³. Siden hadde han kun korte opphold i Sveits og Prag som ifølge Vera Leuschner ikke påvirket hans kunst¹¹⁴. Lessing likte ikke høye fjell og derfor var ikke sveitsisk natur et yndet motiv. Han foretrakk mellomstore fjell som i Tyskland kalles "mittelgebirge". Denne type fjell finnes i området rund Harz hvor trær og busker kom til sin rett og ga motivet individualitet. De små gjenstander ble ikke undertrykket av fjellenes masse¹¹⁵. "Mittelgebirge" og skog gir også plass til mennesker.

Lessing likte godt å male motiver fra omkretsen til Karlsruhe. Dette må ha gledet storhertugen som ville fremheve det badiske landskapsmaleriet. Lessing forevirket motiver som publikum i Karlsruhe kjente. I områdene rundt Karlsruhe fant han ideer som han nedtegnet i sine skissebøker og som han senere benyttet i sine landskap.¹¹⁶ Derfor er flere av hans malerier lignende komposisjoner, der stemningen er totalt forandret. Dette gjelder blant annet *Aufziehender Gewittersturm über einem Felsental* (1868) og *Flusslandschaft* (1869) som har tilnærminingsvis samme komposisjon men gir totalt forskjellige inntrykk.

Schirmer sa om Lessing i 1828 at han gikk løs på naturen som en geolog. "Organisation des Schiefers mit geologischer Genauigkeit sich derart eingeprägt, dass man jedes Stück, was er später in dieser Steinart zeichnete oder malte für ein Studium nach der Natur hielt"¹¹⁷ I denne perioden av Lessings karriere var komposisjonen viktigst og han brukte naturstudiene til å nå sitt mål. Kunsthistorikeren William Vaugen kaller hans bilde *Klosterhof im Schnee* (1829) fra denne perioden for nesten "fotografisk realisme"¹¹⁸. Den "fotografiske realisme" er et resultat av naturstudiet, hvor hver detalj ble studert, slik Schirmer beskriver. Bildet er et typisk eksempel på Lessings "stemningslandskap". Det fremstiller en begravelse i klosteret. Utenfor ligger sneen tungt og vannet har frosset til en istapp fra vannposten. Goethe sa om bildet at dets usunde bading i det melankolske var typisk

¹¹³ Jenderko – Sichelschmidt, Ingrid, *Die Historienbilder Carl Friedrich Lessing*, s 2.

¹¹⁴ Leuschner, Vera, . *Carl Friedrich Lessing 1809 – 1880*, s 26.

¹¹⁵ Werner, Anton von, *Jugenderinnerungen (1843 – 1870)*, s 137.

¹¹⁶ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1990, s 282

¹¹⁷ Leuschner, Vera. . *Carl Friedrich Lessing 1809 – 1880*, s 102.

¹¹⁸ Vaughan, William. *German Romantic Painting*, s 137.

for det romantiske maleri¹¹⁹. Lessing var alltid nøye opptatt av grundige naturstudier, men innholdet i hans malerier vekslet mellom åndelighet, slik som i *Klosterhof im Schnee*, og ren naturgjengivelse¹²⁰.

Lessings venn Friedrich von Üetritz mener at reisen til Eifel forandrer hans stil mer i retning det naturalistiske landskapsmaleri. ”In der Eifel trat sie (die Natur) ihm in der reinen, unvermischten, gleichsam nackten Eigenthümlichkeit ihres Daseins entgegen¹²¹” Han begynte å søke det karakteristiske i landskapet og tar færre helhetlige skisser til sine landskapskomposisjoner. Leuschner argumenterer mot dette synet da hun hevder at flere av skissene i Lessings skissebok er benyttet i hans Eifellandschaft. Hun mener også at det er vanskelig å si at han endret syn på naturen ettersom flere av hans senere landskap har et romantisk sinnelag¹²².

På tross av dette anerkjenner hun at Lessings bilder fra 1840- og 50-årene ikke er så preget av stemningslandskapet fordi han i større grad benyttet seg av luftperspektivet og begynte å differensiere billedplanet¹²³. Til sist fordi han fra 60-årene begynte å arbeide med større landskapsutsnitt¹²⁴. Hans søkte det store panoramautsynet i ønsket om å fremheve helheten.

I sine sene landskapsmalerier fremstiller Lessing ofte mennesker, men de fikk ikke en fremtredende rolle. ”Im Landschaftsgemälde ist das eigentliche Subjekt die Natur, nicht der Mensch; tritt dieser mit dem Anspruch darin auf, dass wir uns für ihn interessieren, so hat das Gemälde zwei Subjekte, und die Einheit, d.h. das Kunstwerk ist aufgehoben¹²⁵“

Spørsmålet Leuschner stiller er om man i det hele tatt kan kalle Lessing en tidlig realist. I forbindelse med de malerier han malte i Karlsruhe vil jeg mene det er riktig fordi hans bilder fra denne tiden, som Leuchner også legger vekt på, er nærmest ”den tidlige realistiske” stil. Samtidig ble de av hans samtidige sett på som det.

Pecht kalte Lessings landskaper naturalistiske. Gude så på seg og Lessing som likesinnede. Wilhelm Holter skriver etter et besøk hos Lessing at det hos han ikke fantes skisser på veggen slik det gjorde hos Gude. Han forteller videre at:

¹¹⁹ Vaughan, William. *German Romantic Painting*, s 137. Sitat oversatt fra engelsk.

¹²⁰ Leuschner, Vera, . *Carl Friedrich Lessing 1809 – 1880* s 81.

¹²¹ Leuschner, Vera, . *Carl Friedrich Lessing 1809 – 1880* s 109

¹²² Leuschner, Vera, . *Carl Friedrich Lessing 1809 – 1880* s 109

¹²³ Leuschner, Vera, . *Carl Friedrich Lessing 1809 – 1880*, s 111.

¹²⁴ Leuschner, Vera, . *Carl Friedrich Lessing 1809 – 1880*, s 112 – 113.

¹²⁵ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. *Kunst in der Residenz- Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, „Katalogteil“, Karlsruhe 1990, s 283.

”paa sine studiereiser gjorde han en ... meget nøyaktige Tegninger, som han undertiden lavde nogen akvareller over. Siden ... komponerte og malte han. Det var hos ham erindringens kunst. Hans billeder var alltid komponerte, ofte meget fri [...] men man følte meget sjælden at de ikke var blevene til direkte overfor Naturen”¹²⁶.

Lessing ble ansett på som en ”tidlig realist”, selv om dette ikke alltid reflekteres i hans bilder. Derfor må man tenke seg om i forhold til hans syn på Schirmer. Også Andreas Aachenbach var i kraftig opposisjon til Schirmers stilistiske landskapsmaleri fra 1830 tallet¹²⁷. Lessings kraftige skepsis til Schirmers maleri syntes å våkne etter at de begge befinner seg i Karlsruhe. Dette til tross for at enkelte av deres bilder fra denne tiden har fellestrekk. Schirmers *Heranziehendes Gewitter in der römischen Campagna* (1855) har mye av den samme farveholdningen som Lessings *Flusslandschaft* (1869)

Grunnen til Lessings skepsis trenger ikke å ligge i at han ikke liker hvert enkelt bilde. Heller at Schirmers kunstsyn i følge Lorentz Dietrichson ble snudd på hodet etter hans italienske reise i 1839¹²⁸. Müller von Königswinter skriver om Schirmers senere verk.: ”Als naturalistische Bilder sind sie nicht treu und wahrhaftig genug dargestellt”¹²⁹. Dette trenger ikke nødvendigvis bare å ha med at Schirmer gikk i retning det stilistiske landskapsmaleri, det kan altså synes som det var en ideologisk begrunnelse for Lessings avstandtagen fra Schirmer. ”Ausser Landes, ignorierte Schirmer in seinen Skizzen”¹³⁰. Schirmer sviktet det tyske.

2.3.4 Elementene settes sammen i *Flusslandschaft* 1869

Flusslandschaft er godt egnet for å illustrere Lessings kunstsyn omkrig 1870. Han har gått ut i naturen, ikke så langt fra Karlsruhe og benyttet seg av panoramautsynet som han begynte å foretrekke på slutten av 1860 tallet. Motivet er et eksempel på hva Lessing anså som et tysk motiv. Det er fjell, men i motsetning til fjellene i Sveits eller i Alpene, er de ikke så store at trær, steiner, veier drukner i fjellets storhet. Denne fjelltypen ble gjerne kalt ”Mittelgebirge”. Siden fjellene er bedekt med grantrær, kan ikke motivet være fra Syd-Europa. Likeledes kan man utelukke Belgia, Nederland, Luxemburg og Danmark, da de ikke har store nok fjell, mens alpelandene Østerrike og Sveits har for store fjell. Samtidig gjør kombinasjonen av Mittelgebirge og slettelandskap landskapet tilgjengelig, siden mennesker kan anlegge veier og lett komme ut i naturen. I motsetning til i Norden og i Alpelandene hvor fjellene har

¹²⁶ Holter, Wilhelm *Erindringer om mitt liv*, s 104.

¹²⁷ Dietrichson, L. Hans Gude, en biografisk skizze s XXIII

¹²⁸ Dietrichson, L. Hans Gude, en biografisk skizze s XIV.

¹²⁹ Sitt, Martina. *Johan Wilhel Schirmer in seiner Zeit*. „Ein Schritt von und Zwei Zurück“ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe / Suermondt – Ludwig – Musen Aachen, Heidelberg. Kehrler Verlag, 2002. s 27.

¹³⁰ Sitt, Martina. *Johan Wilhel Schirmer in seiner Zeit*. „Ein Schritt von und Zwei Zurück“ s 27.

representert noe uoverkommelig, har i Tyskland "Der Deutsche Wald" vært symbolet på den ugjennomtrengelige natur.

På veien har en mann til hest og en til fots stanset opp for en samtale. De er ikke i forgrunnen, i det hele er naturen subjektet, men menneskene understreker at vi er i Tyskland. Rytteren er kledd i bukser og genser. Mannen står med hatt og ser ut som han har en tweedjakke på seg. Den kraftige bekledningen understreker ytterligere at bildet er fra Norden. Scenen Lessing har fremstilt var et gjenkjennelig motiv for en vandrør. Derfor er scenen, i motsetning til Schirmers bibelske scener i italienske landskap, sann.

Ved veien ser vi en rekke busker hvor noen kvaster og pinner stikker opp. Her kommer Lessings detaljerte naturstudium til sin rett. Vi kan se at de røde buskene ikke blomstrer, og kan nesten skille deres blader fra hverandre. De grønne buskene har hvite blomster. Nedover i lyngen ser vi en rekke små, røde blomster dukke opp. Koloritten i bildet er preget av jordfarver. Forgrunnen gir et brunt inntrykk, og elven er preget av en svak grønnfarge. Himmelen skaper så et "blågrått" skille til den grønn-brune stemningen på bakken. Det er malt i duse farver.

Bildet har i seg også flere egenskaper som gjør at det også kan ansees som hva Königswinter definerte som "stemningslandskap". Solen kommer fra venstre side og lyser opp regnskyen som har fylt dalen. På denne måten sørger den også for at litt lys faller på elven på høyre side av øyen. Allikevel er det tydelig at den venstre side av bildet er lysere enn den høyre. Det kan synes som om det nettopp har sluttet å regne. De to menneskene blir små i forhold til naturens storhet og vi forstår at de er ensomme og maktesløse overfor dens lunefullhet. Kanskje snakker de om været som kom som en overraskelse. Det at Lessing har benyttet seg av panorama utsynet og elven leder oss inn i bildet, gjør at tilskueren kommer på avstand fra skikkelsene. Dette medvirker at bildet mister noe av sin stemningsfullhet og vi tolker det som mer naturalistisk.

Til sist kan det påpekes at bildet er satt sammen av flere studier, slik Lessing ofte gjorde. I *Aufziehnde Gewittersturm über einem Feksental* (1869) kan det synes som om vi befinner oss litt lengre bak i det samme landskapet. Den lille øyen er oversvømt av elven og på landeveien kommer en rytter i full galopp. Man kan tenke seg at Lessing har skissert opp landskapet i *Flüsslandschaft*. Han har deretter prøvd å finne frem det eiendommelige i landskapet ved å skildre det under forskjellig værforhold. Panoramaet viser hvordan naturen forandrer seg under ulike metrologiske forhold. Et utsnitt, slik som *Klosterhof im Schnee* ville ikke rekke til å vise denne forskjellen.

2.4 Hans Gudes ankomst

„Er ist ebenfalls einer jener Künstlernaturen von Gottes Gnaden, ihm ist eine Begabung verliehen von der man recht sagen kann“¹³¹. Gude ankom Karlsruhe våren 1864 og ”mit ihm war neues frisches Leben in den Betrieb gekommen”¹³². Denne ankomst forandret maktforholdene i Karlsruhe. Gude hadde i Düsseldorf blitt venn av Lessing og Schroedter. I Karlsruhe slo han seg sammen med dem¹³³. Schirmer og Lessing hadde tidligere ofte vært uenige om hvilken stilretning og genre som skulle promoveres, og hvor stor frihet man skulle gi elevene.

Gude, som i løpet av sin utvikling hadde endt opp som en mer konsekvent naturalist, endret det tidligere maktforhold. For å forklare nærmere: Tidligere hadde Lessing og Schroedter kun hatt indirekte innflytelse på kunstscolen ved deres kontakt med skolens elever. De hadde imidlertid stor påvirkning på det kunstneriske miljøet i Karlsruhe, Lessing i kraft av å være direktør ved Kunsthalle og Schroedter som betydningsfull kunstner og tegnelærer ved den polyteknisk høyskole. Schroedter var derfor et viktig kunstnerisk forbilde for studenter ved den polytekniske høyskole. Mot alliansen Lessing og Schroedter var motvekten i form av Schirmer og Des Coudres ved kunstscolen. Da Lessing etter Schirmers død tar over som kunstnerisk leder ved kunstscolen for så å overlate stillingen til Gude innebærer det at alle kunstinstitusjonene i Karlsruhe var ledet av kunstnere med samme kunstsyn. Des Coudres som var en studievenn av Gude sluttet opp om Lessings, Gudes og Schroedters linje. Kunstmiljøet i Karlsruhe var med andre ord vitne til en gruppe kunstnere sin konsolidering av makt.

Det første Lessing og Gude gjorde da de fikk kontroll over skolen var å stenge ut kunstnere som ikke forholdt seg til skolens offisielle malestil¹³⁴. Deretter gikk de løs på skolens lærerplan¹³⁵. Det mest omfattende grepet var innføringen av en kollegial ledelse. Skolen fikk et kollegium med en valgt leder i stedet for en ansatt direktør. Dette var i utgangspunktet Lessings ønske. Gude skriver i sine erindringer at han var imot det, men at storhertugen ønsket det for å oppnå maktspredning. Oechelhauser påpeker at Gude var tilhenger av kollegial ledelse da statuttene ble vedtatt. Den skepsis som fremkommer i hans erindringer kan være påvirket av de konfliktene som senere skulle følge. Paradoksalt hang Lessings ønske om kollegial ledelse sammen med den erfaring han gjorde seg under striden

¹³¹ Müller von Königswinter, Wolfgang, *Düsseldorfer Künstler die letzten 25 Jahren*, s 343

¹³² Werner, Anton von, *Jugenderinnerungen (1843 – 1870)* s 108

¹³³ Haverkamp Frode. *Hans Gude i Düsseldorf*, s 31

¹³⁴ Allgeyer Julius, *Anslem Feuerbach*, s 436-7

mellom ledelse, lærerkrefter og kunstnere i Düsseldorf som først kuliminerte i 1867, flere år etter Lessing forlot Düsseldorf.

Ellers gikk hovedendringene ut på at undervisningen ble delt inn i en teoretisk og en praktisk del. Elementærklassen ble nedlagt, det ble innført strengere opptakskriterier. Tegning etter gipsavstøpninger og studier av gamle mestere falt bort. Forberedelsesklassen ble det delt i en maleklasse, hvor undervisningen var mer yrkesrettet, og en kunstnerklasse. Det ble opprettet en mesterklasse med Lessing som veileder. I forbindelse med denne omorganiseringen hadde den badiske hoffmaler Feodor Dietz (1813 – 1870)¹³⁶ ønsket å dele hele skolen inn i mesteratelierer, uten klasseskiller, hvor elevene selv kunne velge hvor de ville gå. Han ønsket også å opprette en egen skulpturklasse¹³⁷. Dietz' forslag ble sett på som en imøtegåelse av Friedrich Pechts angrep på Schirmers undervisningsopplegg. Både Gude og Lessing gikk imot disse forslag. Dietz fikk likevel gjennomslag for opprettelsen av en egen kunsthistorieklasse og ble ansatt som lærer i historiemaleri.

Med Gude fulgte også en internasjonalisering av skolen. Flere av hans elever ble rekruttert fra flere europeiske land. Kunstmiljøet i Karlsruhe ble forandret. I tillegg til norske studenter var det: 2 svensker, 2 finner, flere briter og amerikanere og 7 tyskere. Det at Gude, i motsetning til Schirmer, holdt et åpent hjem for sine studenter forsterket den internasjonale følelsen. Anton von Werner skriver i sin selvbiografi:

„Das Karlsruher Kunstleben hatte mit einem Male einen internationalen Charakter angenommen, und die Bedeutung des künstlerischen Elements durch das gesellige Leben, das sich im Gudeschen Hause entfaltete, an Ansehen noch gewonnen¹³⁸“.

Det var med Gude ved roret av Karlsruheskolen fikk et gjennombrudd på Verdensutstillingen i Paris i 1867 og hadde suksess i Wien i 1869¹³⁹.

2.4.1 Gudes kunstsyn

Gude hadde i Düsseldorf tatt privatundervisning hos Andreas Achenbach fra høsten 1841 til 42 for å bli tatt opp i Schirmers landskapsklasse¹⁴⁰. Det var Achenbachs studier av norske

¹³⁶ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1990, Katalogdel, s 185. Dietz var fra 1840 badisk hoffmaler. Fra 1863 underviste han i historiemaleriet ved kunsthøgskolen og i 1865 fikk han professor tittel.

¹³⁷ Oechelhauser, Adolf von *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste*, s 50.

¹³⁸ Werner, Anton von. *Jugenderinnerungen (1843 – 1870)*, s 108.

¹³⁹ Generallandesarchiv Karlsruhe, GLA 56 – 347 Ausserordenetliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Donnerstag 24 april. 1873,

¹⁴⁰ Haverkamp Frode *Hans Gude i Düsseldorf*, s 17

motiver som åpnet motivkretsen for Gude¹⁴¹. Dennes motto ”Poesie der Wahrheit, der Kraft, der Fülle” gjorde ham skeptisk til ”det stilistiske landskapsmaleri”. Han studerte dog under Schirmer i perioden 1842 - 47¹⁴². Tidlig etablerte han et vennskap med Lessing¹⁴³. Hvilket betydde at han allerede i starten av sin karriere kom i kontakt med ”det naturalistiske landskapsmaleri”, ”det stilistiske landskapsmaleri” og ”stemningslandskapet”. I begynnelsen av sin læretid virket han begeistret for Schirmers komposisjoner og skriver om komposisjonsaftenene:

”Det var uforglemmelige Aftener, og der var flere saadanne hver Vinter naar alle Elever samledes hos ham; vi blev da beværtede med koldt Kjøkken og The, og derpaa kom Mapperne frem [...] Schirmer gav da de interessanteste Analyser af Motiver og Compositioner og dertil de subtileste æsthetiske Betragtninger [...] Ofte gikk ogsaa Tankestrømmen os vel høit og truede med at drukne os fuldstendig, men desto større var Beundringen¹⁴⁴”.

Det var også i stor grad Schirmers fokus på en harmonisk komposisjon og hans motivvalg og koloritt, som påvirket Gude. Dette er synlig i *Norsk Høyfjell* (1857) hvor horisonten skiller bildet i omtrent to like store deler og konturene gir en rolig og stabil effekt. Hans motivkrets, den norske fjellheimen, lå godt til rette for bilder fylt av dramatikk og med en harmonisk komposisjon samtidig som de ikke kom på kant med Achenbachs naturtro gjengivelse¹⁴⁵. Man kan altså i starten se Gude som en kunstner som hentet noe fra alle de tre retninger, men som etter hvert, kanskje med påvirkning fra Achenbach, utviklet seg til en mer konsekvent naturalistisk landskapsmaler. Som Lessing ville ikke Gude reise til Italia, noe Dietrichson begrunner med hva som hadde skjedd med Schirmer etter dennes reise¹⁴⁶. Det kan også ha sammenheng med at Gude delte Lessings politiske oppfatninger.

Det er trolig Gudes ønske om å utforske det ”naturalistiske landskapsmaleri” som gjorde at han brøt opp fra Düsseldorf og dro til Wales. Her kvittet han seg med en del ateliervaner, malte i friluft og måtte forholde seg til et helt nytt motiv uten forlegg¹⁴⁷. I Karlsruhe ble han etter hvert kritisk til kunstnere som fullførte malerier i friluft som han hevder ”sitter foran ett og samme motiv og måtte paase paa at blot at male paa det, naar alle Omstendigheder [...] var de samme”. Det var de sjeldent. Gude hadde truffet denne holdning

¹⁴¹ Malmanger, Magne. *Norsk Malerkunst. Fra klassisisme til tidlig realisme*, s 162

¹⁴² Haverkamp Frode. *Hans Gude i Düsseldorf*, s 18-19

¹⁴³ Haverkamp Frode. *Hans Gude i Düsseldorf*, s 21

¹⁴⁴ Dietrichson, Lorenz. Hans Gude, en biografisk skizze s 14

¹⁴⁵ Malmanger, Magne. *Norsk Malerkunst. Fra klassisisme til tidlig realisme* s 163

¹⁴⁶ Dietrichson, L. Hans Gude, en biografisk skizze, s XXIV

¹⁴⁷ Haverkamp Frode, *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande - Tidemand og Gude, ”Hans Fredrik Gude”*, s 46

i Wales og så på det som ”det var en moderetning[...] begyndelsen til den overrealistiske, som senere skulde spille en saa stor rolle”¹⁴⁸

Da han ankom Karlsruhe i 1864 etter to år i Wales var han i følge Eugen Bracht mer tro mot naturen¹⁴⁹ enn sin forgjenger. Gude har i ettertid et behov for å påpeke et skille mellom seg selv og Schirmer.” Jeg vil blot for dem, som kan finde nogen Interesse deraf, have sagt, at det var Realisten Schirmer, som var min Lærer, og at jeg aldrig har havt nogen Forstaalelse af det saakaldte ”historiske Landskab”¹⁵⁰

På denne tiden begynte Gude å arbeide med akvarellen som foretrukket medium for skisser. Han ønsket altså ikke oljeskissens rike muligheter til kolorisme og dramatikk, men foretrakk de ordnede detaljer og den avklarte komposisjonen akvarellen tilbød. Dragning mot detaljen var vekket hos Gude allerede i 1843 da han i Bergen stiftet bekjentskap med Kaufmanns pennetegninger, [...] selve den langsomhed, hvormed han maate gaa frem”, tvang ham til at redegjøre får alle detaljer. Det hjalp Gude til at se alle former i et nytt skarpt og bestemt lys.¹⁵¹ Akvarellen må ha vært et utmerket kompromiss da den vektlegger strek og detalj mer enn skisser i olje, men samtidig ikke må gi totalt avkall på koloritten som pennetegningen må.

Gudes oppdagelse av akvarellen var på sett og vis en tilbakevending til den opprinnelige formen for detaljnaturstudium som de ”tidlige naturalister” praktiserte. Et grundig studium av detaljene med et komponert hele. Dette kom kanskje best frem i hans interesse for lysvirkninger i vann. Her kunne han studere en detalj, som riktignok opptok en stor del av bildet, men ordne det innenfor en helhetlig komposisjon. Den samme interessen for et begrenset studium finner vi i Gudes interesse for skystudier. Denne interesse hadde han for øvrig tilfelles med Johan Christian Dahl (1788 - 1857) og John Constable (1776 – 1837)¹⁵². Hans farveholdning ble etter hvert dempet og mer avbalansert.

Gude beskriver sitt kunstneriske syn i ettertid som ”Erindringens kunst”. Begrepet ”erindringens kunst” kom fra den danske kunsthistorikeren Julius Lange¹⁵³. Gude benyttet begrepet for å distansere seg fra friluftsmaleriet. Dette var ikke nøyaktig det samme som

¹⁴⁸ Gude, Hans, *Af Hans Gudes liv og værker*, s 63.

¹⁴⁹ Bracht, Eugen, *Die Lebenserinnerungen*, Hrsg v Theilmann, Rudolf. Karlsruhe 1973, s 76.

¹⁵⁰ Dietrichson, Lorenz, Hans Gude, en biografisk skizze, s XIV.

¹⁵¹ Dietrichson, L Hans Gude, en biografisk skizze, s XXV.

¹⁵² Lambert Ray, *John Constable and the Theory of Landscape Painting*, Cambridge 2005, Cambridge University Press, s 70

¹⁵³ Malmanger, Magne, *Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel.*, s 8.

Lange hadde tenkt seg¹⁵⁴. Lange så begrepet ut i fra et mer personlig ståsted, altså hvordan kunstneren opplevde det han så. I Gudes tolkning kan man si at det ligger en selvkomponerende og ordnende kraftbak. På samme måte som hjernen med tidens hjelp organiserer tanker og opplevelser inn i et system, settes også inntrykk fra skisser og erindringer inn i en komposisjon. I denne forbindelse kan man se at Gudes vanligste komposisjonsmessige virkemiddel var å dele motivet i to nesten jevnstore deler. Landskap nederst, og himmel øverst¹⁵⁵. Detaljlikheten i forgrunnen og komposisjonen gjør at betrakteren får et inntrykk av at det virkelig var slik det så ut.

Gude oppfyller tre av kriteriene til de tidlige naturalister. Han gjorde et grundig naturstudium, utviklet skisse i olje og senere akvarell i friluft, og han var skeptisk til komposisjonsmessige forlegg. Siden han hadde to hjemland, Norge og Tyskland, må man også kunne si at han oppfylte det fjerde kriteriet da han utviklet det hjemlige motiv i tyske og norske motiver. Altså holdt han seg til hjemlige motiver, gjorde et grundig naturstudium, utviklet oljeskisser og akvarell i friluft og ved å reise så mye som han gjorde, viste han en forsiktighet med å følge komposisjonsmessige forlegg.

Da Gude kom til Karlsruhe, var det kanskje Lorentz Dietrichson som best oppsummerte hans målsetning for kunsten som: [...] gikk analytisk frem, underkastede den enkelte naturgjendstand et grundig og samvittighetsfullt Studium [...] Kun er Natursandhed og Karakter den ufravigelige Grunvold for Fremstillingen og maa helt gjennomtrænge denne”¹⁵⁶. Denne måten å arbeide på førte i ettertid til at Gude ikke ble sett på som en førsterangs kunstner i Karlsruhe, hans kunst ble kritisert for være livløs.

Zeichnung und Farbe seiner Bilder sind von unbedingter Klarheit. Seine Technik war gewandt und sicher, aber etwas robuster als die Achenbach. [...] Aber bei all der virtuoson Naturnachschrift gewann er doch eines nicht: die Seele der Natur, die dem Bildwerk erst den vollen klang gibt. Er hat [...] jene kühle, Farbenkraftige, aber oft harte Malerei eingeführt.¹⁵⁷

2.4.2 Gude som lærer

¹⁵⁴ Malmanger, Magne *Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel.*, s 10: Langes kunstsyn skiller seg klart fra den tradisjonelle idealismens. Hva han ser hen til som et tidens løsen, er snarere en ny billedkunst sprunget ut av den enkelte kunstners livserfarng og individuelle opplevelses bakgrunn.

¹⁵⁵ For å nevne noen eksempler: Høyfjellslandskap med opptrkkende uvær 1848, Høyfjell 1857, Brenninger ved den norske kyst 1862, Fra Chiemsee 1868, Akersviken 1871, Fra Malmøen 1884. Gude opperer neste alltid med en todeling av motivet.

¹⁵⁶ Dietrichson, L. Hans Gude, en biografisk skizze, s XLVIII

¹⁵⁷ Beringer, J.A, *Badische Malerei – 1770 - 1920*, s 80

Hans Gude ble professor i Karlsruhe i 1864. Fra tiden i Düsseldorf hadde han et navn som en svært god lærer¹⁵⁸. Han var med på å forandre statuttene for skolen da han tok over etter Schirmer. Hans læringsmetode var også noe forskjellig. Gude la vekt på akvarellen som den beste skisseform, i opposisjon til Schirmers skisser i olje. Han dro på lengre studiereiser med sine studenter, og han var bestemt på at det var naturen som var kunstnerens læremester, ikke fantasien. Et godt eksempel på Gudes strenghet i forhold til naturtrohet gir hans behandling av Ferdinand Keller. Keller ble Gudes elev etter Schirmers død¹⁵⁹. Keller hadde bodd i Brasil mellom 1857 og 1862. Da han kom til Schirmer i 1862 var han en autodidakt. Schirmer var imponert over hans landskaper fra Brasil og lot ham begynne å studere under ham. Keller gikk rett inn i malerklassen, altså på forberedelsesklasse nivå, og etter seks uker ble han forflyttet til mesterklassen til Schirmer. Nå legger ikke Keller skjul på at han hadde sine problemer med Schirmer:

Im Sommer triebe mich der Meister zum Naturmalen an die Alb ... aber der Gegensatz der Größe jener südlichen Welt mit seinen Riesenströmen zu den stillen Einfall des einfachen, weidenbewachsenen Bächleins lies ein Interesse an Wasser, Schilf und Bäumchen bei mir nicht aufkommen, was zur Folge hatte, dass ich meiner damals noch halbindianischen Natur gemäß mehr badete, als malte. Der Meister schüttelte den Kopf über diesen Schuler¹⁶⁰.

Forskjellen mellom Schirmer og Gude var at mens Schirmer lot Keller arbeide med sine „Indianischen“ malerier, som ble store suksesser i 1864, sendte Gude ham på en 6 ukers tur til Sveits, hvor han kunne lære seg å sette pris på skikkelige motiver. Alt annet ville være et grunnleggende brudd på to av Gudes prinsipper. Et grundig naturstudium kunne ikke males etter hukommelsen alene og Brasil kunne ikke kategoriseres som et lokalt motiv. Når Gude snakker om erindringens kunst, lå det alltid et grundig naturstudium til grunn. For Gude var ikke Kellers motiver naturtro nok.

Gudes insistering på å vise respekt for naturen, gjorde noen studenter misfornøyd. Keller gikk, etter det han så på som dårlig behandling, over til Canon. Emil Lugo som utdannet seg til landskapsmaler og var en nær venn av Hans Thoma var skeptisk. Han var en tidligere elev av Schirmer og var på sett og vis Gudes rake motsetning. Gude ga beskjed om at det var den ”realistiske” Schirmer som var hans lærer. For Lugos var forbildet Schirmers ”stilistiske landskapsmaleri” som hentet inspirasjon fra Lorrain, Poussin og inneholdt historiske referanser¹⁶¹. Han begynte hos Gude for å lære teknikk, men følte at han måtte ta

¹⁵⁸ Beringer Joseph, August, *Emil Lugo*, Im Verlag des Verfassers, Mannheim 1912, s 31

¹⁵⁹ Koch, Michael, *Ferdinand Keller. Leben und Werk* Verlag C.F Müller, Karlsruhe 1978, s 12

¹⁶⁰ Koch, Michael, *Ferdinand Keller. Leben und Werk*, s 12.

¹⁶¹ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. *Kunst in der Residenz- Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, „Katalogteil“, s 257

hele den ”naturalistiske pakken” Ich bin immer durch die Beweise des Naturstudiums so aufgeregt und empört gegen gewisse scheinzweckglanzlichter, dass ich oft nachts mich mit den Gudeanern herumbalgen muss“¹⁶².

Tiltross for dette; ryktet fra Düsseldorf om at Gude var en dyktig lærer var nok riktig. Gudes evne til å lære bort teknisk kunnskap var til stor hjelp for kunstnere som arbeidet innenfor landskapsmaleriet. Dette kan underbygges med at han tross opposisjon klarte å bygge opp en skole rundt seg av både norske og tyske kunstnere. Først etter 1880 begynte Gude å miste sin betydning som forbilde. Men til og med etter det sa flere kunstnere, som siden skulle forlate hans syn, at teknikken han lærte bort var utmerket. Wilhelm Holter forteller om en ikke navngitt norsk elev som siden tro til Paris og ikke fulgte Gudes vei som sa senere i livet. ”Naar jeg staar fast og ikke ved, hva jeg skal gjøre, med mit Billed, da gjør jeg hva jeg lærte hos Gude, og det slaar alltid til”¹⁶³

Gude lærte sine studenter til å male kommersielle bilder.¹⁶⁴ Dette var en endring i forhold til Schirmer, og skilte Gude fra Lessing som likte å provosere. Schirmer var av den oppfatning at det var verd å ta en sjanse for å realisere en god ide. Gudes evne til å se bildets kommersielle verdi bør dog ikke sees på som smålighet. I mange hensyn var det nettopp denne bakkekontakten elevene trengte. Nå hadde Gudes oppfatning trolig to årsaker. Den første var at kunstmarkedet i utgangspunktet var tøft. Det gjaldt å finne seg trofaste kjøpere og ikke få et dårlig navn blant det kunstkjøpende publikum. Da var viktig å ikke provosere kundene. Spesielt for landskapsmalere, som i mindre grad kunne støtte seg til fyrster som kjøpte bilder av politiske hensyn. Det var kun forundt de få å få nok oppmerksomhet og ros ved en internasjonal utstilling til at de fikk en gjennombrudd som kunstnere. Det var heller ikke gitt at øyeblikkets sensasjonelle oppmerksomhet ble til varig glede for kunstneren.

Den andre årsak var at Gude selv hadde opplevd å komme i en vanskelig økonomisk situasjon i Wales. Han oppdaget at hvis salget sviktet, ble det vanskeligere å få utstille. Derfor kjente han følelsen av å slite med å forsørge sin familie. At han kom fra Norge, hvor kunstmarkedet var lite, kan ha forsterket hans bevissthet på det kommersielle¹⁶⁵.

Eugen Bracht som i Düsseldorf hadde Gude som veileder (han ble senere elev på kunsthøgskolen) skriver om en ide han hadde til et bilde: ”Da hatte ich plötzlich die Vision eines herrlichen Bildes, dessen ganzes Interesse auf Luft, Ferne, und Spiegelung beschränkt war[...] Jeder nähere Vordergrund Fehlen musste“ Han viste så bildet til Gude: „ich musste

¹⁶² J. A. Beringer, , *Emil Lugo*, s 31

¹⁶³ Holter, Wilhelm *Erindringer om mitt liv*, s 103.

¹⁶⁴ Thoma Hans, *Im Winther des Lebens*, Landkreis Waldshut und Gemeinde Bernau, 1989, s 66.

¹⁶⁵ Haverkamp Frode, *Hans Gude i Düsseldorf* s 21, Fotnote nummer 75

hören, dass so etwas ein Unsinn sei. Ich solle auf die andere Rheinseite gehen und mir dort den unentbehrlichen Vordergrund suchen u zeichnen.“ Wenn Sie das Bild ohne Vordergrund malen, dann besuche ich Sie nicht mehr“¹⁶⁶

2.4.3 Mentor og sosial entrepenør

Gude var en veileder og venn for sine elever når de fulgte hans råd. Hans hensynstagen til publikums smak hang sammen med at han virkelig ville sine elever vel. Han lot dem ikke gå i gang med ville eksperimenter som kunne ødelegge deres muligheter til å selge i fremtiden.

På det sosiale plan var også Gude aktiv ovenfor sine studenter. Det er verdt å huske at Gude, da han kom til Karlsruhe i 1864 kun var 39 år, den eneste andre autoritetsperson under 40 år var den 35 år gamle Hans Canon. Både Gude og Canon tilhørte en annen generasjon enn Lessing 56, Schrödter 59 og Feodor Dietz 51, som tildels fremsto som eldre ærverdige menn. Gude formet derfor gode vennskap med sine elever. Det var lettere for ham å bli ”en av guttene”.

Gude og Des Coudres lærte Hans Thoma vinteren 1864 å gå på skøyter. Thoma forteller at når de gikk på dans var Gude en av de få lærere som tok seg en svingom.¹⁶⁷ Blant de tyske elever Gude tok seg spesielt godt av, var Eugen Bracht, Hans Thoma og Anton von Werner. Werner ble historiemaler, og er en viktig kilde for denne avhandling. Senere ble han direktør for Staatliche Kunstakademie in Berlin og i denne posisjonen malte han historien til det andre Keiserrike, blant annet symbolmaleriet *Die Kaiserproklamation am 18. januar 1871* (1877)¹⁶⁸. Werner var våpendrager for Gude, Lessing og Schrödter og beviste at de kunne drykke frem dyktige historiemalere. Om von Werner skriver Gude ”han var en av vore sterkeste Trumfer mod det andet Parti”¹⁶⁹.

I forbindelse med Gudes rolle som mentor er det viktig å ta med i betraktning hvilken rolle han og Lessing spilte i det kulturelle livet i Karlsruhe. Kulturlivet var meget dynamisk og de soareene og festene både Lessing og Gude holdt i sine privathjem ble å regne som kulturelle institusjoner. De som var innenfor dette miljøet kunne lett knytte kontakter til andre eldre kunstnere, musikere, forfattere og ikke minst kjøpere. Det var spesielt musikere Lessing og Gude hadde kontakt med. Clara Schumann og Johannes Brahms (1833 – 1897) var i deres krets og representerte den klassisistiske retningen i musiklivet. Fra den ny- tyske siden kan

¹⁶⁶ Bracht, Eugen, *Die Lebenserinnerungen*. s 80 – 82

¹⁶⁷ Thoma, Hans, *Aus achtzig Lebensjahren*, s 50

¹⁶⁸ Gross, Friedrich. *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918 – Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit*, s 437

¹⁶⁹ Gude, Hans, *Af Hans Gudes liv og værker*, s 80

Hans von Bülow (1830 – 1894) nevnes¹⁷⁰. Sommeren 1864 dannet Brahms sammen med Badens hoffkapellmester Herman Levy (1839 - 1900) og Julius Allgeyer en trio i Karlsruhe¹⁷¹. Senere ble flere av Brahms stykker urfremført i Karlsruhe. I 1869 ledet Herman Levy fremføringen av Brahms *Ein Deutsches Requiem*. Samme år kunne teaterdirektør Eduard Devrient, Mendelssohns nære venn, urfremføre Richard Wagners (1813 – 1883) *Die Meistersinger in Nürnberg*¹⁷².

Det ble også dannet en litterær klubb som møttes hjemme hos Gude, Lessing og Schroedter¹⁷³. Her vanket den senere nobelprisvinner i litteratur i 1910 Paul Heyse (1830 – 1914) når han var på besøk i Karlsruhe¹⁷⁴. Heyse skrev sine viktigste verk *Kinder der Welt* (1873) og *Im Paradiese* (1875) i denne perioden. Han holdt seg til en klassisk stil og havnet i opposisjon til Zolas naturalisme¹⁷⁵. Den russiske dikter Ivan Turgenev (1818 - 1883) var også innom kretsen¹⁷⁶. Hvis noen av betydning kom til Karlsruhe, var man sikker på å kunne møte dem i det Lessingske hjem¹⁷⁷.

Det var fru Lessing som organiserte soareene, hvor Lessing ble det selvfølgelige midtpunktet. Han må åpenbart ha vært en fascinerende person. Friedrich Pecht som var en av hans kritikere skriver om hans personlighet:

”das er beharrlich schwieg, was im Verein mit einer schönen und imponierende Gestalt gewöhnlich eine Art mystischen Zaubers um die Menschen verbreitet [...] durchaus männliche Charakter von seltener Unabhängigkeit, der geborne Feind aller Tradition¹⁷⁸“.

Wilhelm Holter beskriver ham som stille, men svært behagelig. Han behandlet studentene som unge kamerater uten å være nedlatende¹⁷⁹. Ved enkelte anledninger ble studenter invitert, men i hovedsak var det noen protesjeer som var faste gjester. Hos Lessing og Schrödter var von Werner en av disse. Gude som hadde komposisjonsaftener for sine studenter, arrangerte også ball. Det kan synes som om han hadde en mer liberal invitasjonspolitik. Om en slik

¹⁷⁰ Werner, Anton von. *Jugenderinnerungen (1843 – 1870)*, s 79

¹⁷¹ Østerberg, Dag, *Brahms*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 2003, s 107

¹⁷² Dresch, Jutta, *Kunst in der Residenz: Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*. „Am trefflichen Umgang der verschiedensten Art ist hier kein Mangel“ s 56

¹⁷³ Dresch, Jutta, *Kunst in der Residenz: Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*. „Am trefflichen Umgang der verschiedensten Art ist hier kein Mangel“ s 60.

¹⁷⁴ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. *Kunst in der Residenz- Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, „Katalogteil“, s 217.

¹⁷⁵ Aschehoug og Gyldendals Store Norske leksikon, Oslo 1979

¹⁷⁶ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. *Kunst in der Residenz- Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, „Katalogteil“, s 283.

¹⁷⁷ Holter, Wilhelm, *Erindringer om mitt liv* s 102

¹⁷⁸ Pecht, Friedrich, *Deutsche Künstler des Neunzehnten Jahrhunderts* s 295

¹⁷⁹ Holter, Wilhelm *Erindringer om mitt liv*, s 103

aften hos Gude skriver Thoma: „... eingeladen zu Professor Gude; da war eine Grosse feine Gesellschaft, Professoren, Barone, Maler und auch viele schöne Damen“. Først var det musikk i salongen, deretter tee, så middag med kostelig vin. Deretter spilte noen malere et teaterstykke før det var dans. Det Thoma legger merke til er [...] „Den Professor hat dieser Abend gewiss mehr als 50 fl gekostet“¹⁸⁰.

Det tverkulturelle fokus kan ha hatt en betydning på debattene i kunstmiljøet. I musikken var det på dette tidspunkt store konflikter mellom klassisistene, ved Brahms og Schumann, og de ny - tyske representert med Richard Wagner og Franz Liszt (1811 – 1886)¹⁸¹. Klassisistene fremhevet betydningen av det man kan kalle absolutt musikk, fra tradisjonen til Bach, Haydn, Mozart og Beethoven. En musikk som er autonom og ikke har noe annet mål enn seg selv. Musikalske ideer kan uttrykkes gjennom melodier, harmonier, rytme og betoning. En musikalsk ide som i seg selv er skjønn, er ikke et middel til å fremkalle følelser og tanker. Musikken skal altså ikke underlegges andre mål enn seg selv. Riktig nok kan en melodi fremkalle følelser, men på samme måte som rosens hensikt ikke er å knuse hjerter, bør ikke musikkens mål være det¹⁸².

Den ny- tyske bevegelse hadde derimot et ønske om å skape en nasjonal musikk. Her ble ledemotiv brukt for å skildre personer, og man kunne etterligne fossefall eller fuglesang. Disse holdningene reflekterte seg til en hvis grad også i kunsten tiltross for at skillelinjene ikke var klare. Feuerbach som stod i den klassiske tradisjon var en nær venn av Brahms og hadde kun forakt for Wagner. Allgeyer kom senere med kraftige utfall mot Lessing for å prøve å tvinge kunsten inn i et politisk regime.

Det er i dag vanskelig å forstå hvor betydningsfulle disse soareene en gang var. Et inntrykk gis av en artikkel i *Allgemeine Zeitung* lørdag 2. mai som beskriver Lessings 60 årsdag 30. april 1868. Als das Ehrepaar Lessing den Saal betrat, in welchem sich eine zahlreiche Gesellschaft (neben Ministerien, und andere Hohen Beamten, fremden Diplomaten, Künstlern und Gelernten auch Vertreter unserer kunstfreundlichen Bürgerschaft [...])¹⁸³

Soareene ble i mange kretser sett på som en vederstyggelighet, elitepreg er ikke alltid populært. Canon tok avstand fra dem, trolig også av politiske grunner. Hans Gude skriver ”der blev snakket om Selskabet [den litterære klubben] som preussisksindet, ... hvilket aldeles ikke var Tilfældet; [...] men det bestod rigtignok saa temmelig af de samme Mænd, som siden

¹⁸⁰ Thoma Hans, *Aus achtzig Lebensjahren.*, s 50

¹⁸¹ Swafford, Jan, Johannes Brahms – a biography, Papermac, London, 1999, s 211

¹⁸² Kjerschow, Peder Christian, *Musikk og Mening, Ide og Tanke*, Oslo 1991, s 26 – 27

¹⁸³ Generallandesarchiv Karlsruhe, GLA, 56 – 347, Beilage zur Allgemeine Zeitung. Sonnabend 2.mai. 1868

hilsede det tyske Rige paa det varmeste”.¹⁸⁴ Blant de politiske medlemmer i klubben var daværende utenriksminister og senere riksdagsmedlem Franz Freiherr von Roggenbach (1825 – 1907) senere statsministere Julius Jolly (statsminister mellom 1868 – 76)¹⁸⁵ og Franz Wilhelm Nock (statsminister mellom 1893 – 01), samt senere utenriksminister Rudolf von Freydrorf¹⁸⁶. De som kalte klubben prøysser-vennlig hadde således gode argumenter. Gude innrømte allerede i 1851 at han ikke hadde noe problem med å bli sett på som en tysker: skulle jeg ogsaa til sist blive nevnt som tysk Kunstner, saa Herregud! Det er heller ingen skam¹⁸⁷.

Gudes livstil gjør det tydelig at han ikke passer inn i myten om kunstnerbohemien, en myte som vokste ut av Frankrike på slutten av 1850 tallet¹⁸⁸. Her skulle kunstneren fremstå som et geni og bryte med samfunnets normer. En bi effekt var av kunstneren gjerne forble fattig. Gude derimot er gjennomgående borgerlig og med god økonomi. Lessing som i sin ungdom var en rebell, dog ikke en fattig rebell, var på denne tiden også en representant for det bestående i Karlsruhe. Slik sett er det nærliggende å se Gude og Lessing i sammenheng med myten om ”den forbilledlige kunstner”. Georg M. Blochmann beskriver fenomenet med utgangspunkt i Franz von Lenbach (1836 - 1904), en velstående maler og venn av Keiser Wilhelm I. ”Der Maler bringt seine eigene Person [...] in unauflösbaren Zusammenhang mit dem jungen deutschen Nationalstaat und rück selbst in die Nähe der Hauptidentifikationsfigur des gründerzeitlichen Bürgertums¹⁸⁹“.

2.4.4. *Innseilingen til Christiania* (1874) som eksempel på Gudes kunstsyn

Gudes kommentar til det å bli regnet som tysk kunstner, er interessant. Er den ironisk eller er den reell? Som Andreas Achenbach malte Gude bilder med motiver fra Norge. Achenbach var tysk og spørsmålet er om Gude så på sine norske motvier som en nasjonal ”plikt” eller bare en spennende motivkrets. Et av motivene Gude malte flere ganger er innseilingen til Christiania,

¹⁸⁴ Hans Gude *Af Hans Gudes liv og værker*, s. 79-80

¹⁸⁵ Allgemeine Deutsche Biografi, 1861 wurde Roggenbach badischer Minister des großherzoglichen Hauses und der auswärtigen Angelegenheiten. Er kämpfte zusammen mit Julius Jolly für die deutsche Einigung unter preußischer Vorherrschaft, die so genannte Kleindeutsche Lösung. 1865 trat Roggenbach im Zuge der Schleswig-Holstein-Krise zurück.

¹⁸⁶ Allgemeine Deutsche Biografi: Nach dem Sturz des Ministeriums Ludwig von Edelsheim am 27. Juli 1866 zum Präsidenten des Ministeriums des großherzoglichen Hauses und zum Minister des Auswärtigen (29. Juni 1871 auch der Justiz) ernannt, verhandelte er im August 1866 den Friedens- und Bündnisvertrag mit Preußen und war seitdem mit Eifer und Erfolg dafür tätig, die Militärorganisation und die Gesetzgebung Badens mit denen des Norddeutschen Bundes möglichst in Übereinstimmung zu bringen. Auch an den Verhandlungen über die Gründung des Deutschen Reichs 1870 nahm er hervorragenden Anteil.

¹⁸⁷ Gude Hans, ”Brev til Jørgen Moe”, Düsseldorf, 1.7.1851, Nasjonalbiblioteket, Gudes brev nr 282.

¹⁸⁸ Blühm, Andreas, *Pygmalion – Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Peter Lang, Frankfurt A.M, 1987, s 140

¹⁸⁹ Blochmann, Georg. M, *Zeitgeist und Künstlermythos*, Lit Verlag, Münster, 1991, s 64

her skal det tas utgangspunkt i 1874 utgaven. Bildet er malt i Karlsruhe, og det er naturlig å anta at det er malt for et tysk publikum. Bildet er et godt eksempel på Gudes stil i Karlsruhe. Denne karakteriserer Magne Malmanger som en kunst hvor

”komposisjonene virker naturlige og utvugne, men de er alltid omsorgsfult gjennomtenkt. Farveholdningen er harmonisk, gjerne dempet og alltid konsekvent gjennomført [...] fremfor alt interesserte han seg for reflekser av lys og farge fra bevegede vannflater”¹⁹⁰

Innseiligen til Christiania er ikke et rent friluftsmaleri, men basert på en grunnleggende streng komposisjon. På begge sider av fjorden er fastlandet som avgrenser vannet som detter største delen av billedflaten. Motivet er todelt slik som *Norsk Høyfjell* og *Fra Chiemsee* hvor skillet er mellom himmel og jord. Men Gude har ikke brukt *Norsk Høyfjell* som forlegg. Det er kun et moment i bildet som går igjen, nemlig et av de overordnede organisasjonsprinsippene. I *Norsk Høyfjell* kommer skillet mellom himmel og jord tydelig frem i koloritten.

I *Innseiligen til Christiania* er det ikke en stor forskjell i farveholdning mellom himmel og hav. Begge har et svakt grå-blått preg. Gude må derfor finne andre måter å skape dette skillet, og det gjør han med båtene som er det vertikale på fjorden. Det er dette Constable pekte på da han forklarte at ”Trees are the heros of landskapepainting”¹⁹¹ Nettopp fordi de er vertikale skaper de en spenning i et ellers flatt landskap.

Det grå-blå inntrykket man får da man studerer bildet reflekterer ikke helt hva Gude har gjort. Studerer man bildet ser man at lyset som reflekteres i sjøen er satt sammen av mange små punkter av hvitt, gult og rødt. Også i skyggene finner vi dette fenomenet med ganske sterke farver. I Wales gjorde Gude endringen som han karakteriserte som: ”før var mine skygger graa; men skyggen er aldrig graa, den er farvet”¹⁹².

Gude skaper altså i maleriet en total illusjon av den norske fjorden for et tysk publikum. Komposisjonen, de nesten abstrakte gjengivelser av lysspill i havet eller mennesket i handling er alle elementer som er til stede for å overbevise om at motivet er sant.

¹⁹⁰ Malmanger, Magne. *Norsk Malerkunst. Fra klassisisme til tidlig realisme*, s 170

¹⁹¹ Lambert Ray. Lambert Ray. *John Constable and the Theory of Landscape Painting.*, s 68.

¹⁹² Dietrichson, L, Hans Gude, en biografisk skizze s XLIV

Kap 3. Splittelse

3.1 Innledning.

”Storhertugen havde fra Begyndelsen af troet at faa det bedste Resultat ved at indkalde fremmede Lærere og da helst saadanne, de allerede havde Erfaring netop i at undervise, hvortil som bekjent, ikke alle ellers dygtige Kunstnere duer. Men naturligvis var de indfødte Badensere af den Mening, at de best duede dertil [...] Dog var der et Element til Splid [...] Det var, for at bruge et kort Udtryk, Galeristudiet, som skulde sættes opp imod og afløse det altfor ”pedantiske” Naturstudium.”¹⁹³

Slik beskrev Hans Gude de begynnende motsetninger ved skolen. Da han ankom Karlsruhe i 1864 var disse to konflikter igang ved skolen. Den første som han selv beskriver, var om lokale eller eksterne kunstnere skulle undervise ved kunsthøgskolen. Den andre konflikten var om skolen skulle følge prinsippene til ”de tidlige realister” eller satse på et mer idealistisk maleri. I utgangspunktet var Canon og læreren i antikksalen Carl Schick¹⁹⁴ (1826 – 1875) i opposisjon til Gude, Lessing og Des Coudres i Karlsruhe. Senere ble Canons elever Hans Thoma mot sin vilje, noe jeg omtaler senere, og Ferdinand Keller de som talte de tre professorer imot.

I 1864 hadde Canon begynt å bygge en allianse med badensere, både landskapsmalere og historiemalere, for å redusere ”de tidlige realisters” innflytelse ved kunsthøgskolen. Lenge hadde angsten ulmet for at ”nordtyskerne” Lessing, Gude og Des Coudres med assistanse fra Schroedter skulle undertrykke lokale kunstnere som Feuerbach og Franz Xaver Wintherhaler (1805 – 1873). Siden Lessing, Gude, Des Coudres og Schroedter var utdannet i Düsseldorf og var ”tidlige realister”, var anklagen mot dem at de hadde et ensrettet kunstsyn. Frykten var et teoridespoti. Dette syn ble ikke bare forfektet av Canon, men også av landskapsmaleren Emil Lugo. Lugo som nok var skeptisk til Canon, fremmet allerede i 1866 noen av hovedargumentene mot Lessing, Gude og Des Coudres.

„Kunst ist Kunst, und Düsseldorf ist Düsseldorf, das sind sehr verschiedene Dinge, ungefähr wie Toleranz, Indifferntismus und Religion [...] Ich glaube nicht ungerecht gegen die Düsseldorfer zu sein, ich sprach nicht über die Leistungen der dortigen Männer[...] sondern über die Schule, die diese geben können. Da glaube ich Recht zu haben. Die Kunst ist nicht gefördert, wenn diese uns eine handvoll Techniker heranziehen, die ihren Meistern nachstreben; dazu gehören andre Männer.“¹⁹⁵

¹⁹³ Gude, Hans. *Af Hans Gudes liv og værker*, s 76.

¹⁹⁴ Dresch, Jutta, *Kunst in der Residenz: Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*. „Am trefflichen Umgang der verschiedensten Art ist hier kein Mangel“, s 62.

¹⁹⁵ J. A. Beringer, *Emil Lugo*, s 35.

Lugo var bekymret for at elevene ved kunstsolen kun skulle lære en håndfull teknikker som „de tidlige realister“ strebet etter å perfektionere. Angsten for at Gude, Lessing og Des Coudres skulle få for mye innflytelse ble forsterket da de i 1866 ble valgt inn i bestyrelsen for Kunstforeningen i Karlsruhe. Carl Schick trakk seg tilbake. Man fryktet at Lessing, Gude og Des Coudres ville bruke innflytelsen over kunstforeningen til å styre kunsten i egen retning ved å stoppe innkjøp av kunst de ikke likte. Emil Lugo skriver: ”Gratulieren wir uns, nun klar zu wissen, dass wir nichts verkaufen im Vaterland”. Det ligger en hvis spott i utsagnet, men det var allmenn viten blant kunstnere at Lessing forsøkte å gjøre livet vanskelig for kunstnere hvis kunst han ikke likte. Et eksempel fremkommer i et brev Schirmers skrev til Carl Schnaase i 1862. Her klaget Schirmer over at hertugen ikke lenger kjøpte hans bilder. ”Bald nach Ankunft Lessing und Schröders [...] ich binnen 4 -5 Jahren bankrott gehen müsste, weil meine Bilder nicht mehr das Glück hätten, gekauft zu werden¹⁹⁶”. Alfred Rethels beslutning om å reise fra Frankfurt ved Lessings ankomst kom av han fryktet at markedet for hans kunst ville svinne hen. Denne frykten delte Moritz von Schwind som i et brev fra Frankfurt til Schiller 26. desember 1846 skrev: ” Es ist an Aufträge, an ein Kunstleben nicht mehr zu denken. Steinle wird auch nicht lange bleiben. Das lässt sich denken, und dann fällt die Sachsenhäuser Wirtschaft. Meine Bilder verkaufen sich schwer”¹⁹⁷. Fellesnevneren for disse kunstnerne var at de mente at Lessings makt betydde at de som var uenige med ham, ikke fikk solgt sin kunst.

Dette var en alvorlig anklage fordi Kunstforeningen var den viktigste salgsplass ved siden av salg til storhertugen. Og storhertugen sto last og brast med Lessing, Gude og Des Coudres. Gude forteller at ”Naar han modtog Breve fra En eller Anden, som var misfornøiet med Ledelsen af skolen [...] saa overgav ham mig dem til Gjennemlesning, og føiede smilende til,[...] at det var nyttig at kjende sine Modstandere.¹⁹⁸” Det er klart at denne totale kontrollen over kunstmiljøet skremte dem som var skeptiske til regimet. Canon utfordret posisjonene til Gude og Des Coudres og ble således en trussel for Lessing og Schroeder.

3.2 Friedrich Pecht

Mye av Hans Canons argumentasjon baserte seg på tankene til Friedrich Pecht. Allerede i 1853 hadde Friedrich Pecht introdusert flere av Canons innvendinger mot kunstsolen og dens ledelse. Pecht hadde i 1853 hørt fra Feodor Dietz at Friedrich I kunne være interessert i å

¹⁹⁶ Theilmann, Rudolf, *Johan Wilhelm Schirmer in seiner Zeit*, “Daten zu Schirmers Biographie“ s 73

¹⁹⁷ Schwind, Moritz von. *Briefe*, s 207

¹⁹⁸ Gude, Hans. *Af Hans Gudes liv og værker*, s 77.

kjøpe et av hans bilder fra Venezia. Pecht kom derfor til Karlsruhe midlertidig i 1854¹⁹⁹. Storhertugen kjøpte blant annet *Goethe am Höfe Karl Friedrichs* som fikk hovedoppslag i Mannheimer Journal 8. januar 1861²⁰⁰. Det fikk også en så hjertelig mottagelse i befolkningen at det opptil flere ganger måtte sendes på turne til Badens kunstforeninger²⁰¹. Pecht var utdannet maler blant annet hos Paul Delaroche i Paris²⁰² og ble i 1866 badisk hoffmaler, men han bodde fra 1855 til sin død i München.

Fra 1850 til midten av 1880-tallet var han en av de viktigste kritikere i det tyske kunstmiljø²⁰³. Han var fra 1854 til 1877 en av de mest standhaftige kritikere av den til en hver tid sittende ledelse av Kunstscolen i Karlsruhe. Dette hang i utgangspunktet sammen med hans skepsis til kunstscoler, og da i særdeleshet til Düsseldorfakademiet. Ifølge Pecht var problemet at Düsseldorfakademiet ikke fokuserte nok på teknikk og var for opptatt av store visjoner²⁰⁴. Dessuten var han av den oppfatning at ”de tidlige realister” ikke alltid fulgte sine egne prinsipper. Dette påpekte han i en kommentar til et bilde av Des Coudres.” Nr. 41 von Des Coudres verfasst uns in das Land, wo Zitronen blühen, nur hat es das Merkwürdige, dass die Leute akkurat so aussehen, wie bei uns“²⁰⁵. I august 1854 utfordret han Schirmer ved å anbefale flere badiske malere til stillingen som direktør for den nye kunstscolen²⁰⁶. Han mente at skulle man ha en kunstscole burde den i det minste støtte den lokale kunsten. Samtidig ønsket han ikke flere kunstnere fra Düsseldorf i ledende posisjoner. Pecht spør retorisk i Allgemeine Zeitung 8. august 1854 hvorfor man ansetter Schirmer ” während man sich um den Badener Rottmann, den Vater der ganzen neuen deutschen Landschaftmalerei nie bekümmerte, während noch Franz Winterhalter, sein Bruder, Kirner... „²⁰⁷

Pechts skepsis til kunstscoler bunnet i en grunnleggende tvil til intellektuell kunst, eller kunst basert på en teori. Den forholdt seg til mennesket, men det var kun ”kjennere” forunt å forstå den²⁰⁸. Hans mål kan oppsummeres som, ”die Kenntnis der modernen Kunst

¹⁹⁹ Pecht, Friedrich. *Aus meiner Zeit*. Bind II, 1894, s 93

²⁰⁰ Generallandersarchiv Karlsruhe. Pecht, Friedrich. Kunstsache, GLA. 56 – 372, Mannheimer Journal. Dienstag, den 8. Januar 1861

²⁰¹ Generallandersarchiv Karlsruhe, GLA. 56 – 372, Brev fra kunstforening til Storhertugen

²⁰² Pecht, Friedrich. *Aus meiner Zeit*, Bind I, s 175.

²⁰³ Bringmann Michael, *Friedrich Pecht (1814 – 1903) Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1982, s 113.

²⁰⁴ Pecht, Friedrich, *Kunst für Alle*, 10 jg. 1894 – 1895 15 juli, s 305 ff.

²⁰⁵ Pecht, Friedrich, *Kritischer Gang durch die Internationale Kunstausstellung zu München 1863*, C.R Schurich. München 1863, s 8.

²⁰⁶ Bringmann Michael, Bringmann Michael, *Friedrich Pecht (1814 – 1903) Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900*, s 20.

²⁰⁷ Friedrich Pecht, *Allgemeine Zeitung*. 8 aug, 1854, s 3506 -3507

²⁰⁸ Krause Walter, *Buchbesprechung*. Der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien, Nr ½ 1985 s 13

möglichst weiten Kreisen der Nation durch die unmittelbare Anschauung zu vermitteln²⁰⁹. Sitatet viser at Pecht ønsket at kunsten skulle ha en oppdragende effekt, samt at kunsten ikke måtte bli så teoritung at det forutsatte store teoretiske kunnskaper for å kunne forstå den. Pecht var opptatt av verkets umiddelbare evne til å formidle et uttrykk, stemning og budskap.

Pecht mente kunstscoler tredde teori nedover hodene til studentene. Ofte førte det til at de ikke utviklet en egen stil. Årsaken var kunstscolene ofte hadde et ideologisk grunnlag. Dette gjennomsyret hele undervisningen. I Karlsruhe var det ideologiske fundamentet insisteringen på naturstudier og skepsis til gamle mestere²¹⁰. Dette førte i følge Pecht til at elevene ikke gode nok teknisk. De lærte ikke tilstrekkelig kunsthistorie og om farvebruk. Resultatet var at teorien ble viktigere enn å utdanne dyktige kunstnere. Pecht kalte det teoridespotisme, som han mente ble et resultat av at man ansatte en direktør. ”Man kann doch nicht Director sein, ohne etwas zu dirigieren zu haben²¹¹”. Direktørens kunstsyn ble overordnet de andre professorene og hjelpelærerne. Slik ble direktørens syn selve fundamentet for undervisningen.

Teoridespotismen var en selvforsterkende kraft. Siden flere kunstnere var uenige i direktørens kunstsyn forsøkte de å skape en motreaksjon. Hva var da bedre enn å forsøke å starte en kunstscole i en annen by for å arbeide for et motstridende kunstsyn? Disse kunstscolene trengte elever og Pechts stilte spørsmålet om det var nok talenter til å fylle plassene.

Sist, men ikke minst, kostet alle kunstscolene penger. Ikke bare til drift, men også fordi staten forpliktet seg til å kjøpe verk fra egen kunstscole og ga store utsmykningsoppdrag til denne institusjonen. Følgelig ble det lett slik at dyktigere kunstnere ble nødt til å lave mindre verk til borgerskapet fordi fyrsten ga de store utsmykningsprosjektene til svakere kunstscoleelever for å spare penger²¹².

Pecht innså at det var umulig å legge ned kunstscolene og akademiene. Den nasjonale stolthet var for stor. Derfor foreslo han et nytt opplegg for de tyske kunstakademier. Akademiene skulle bestå av mesterklasser uten klasseskiller slik at eleven kunne velge hvor han ville gå. De skulle ikke ha en direktør. Dette skulle sikre at studentene i det minste fikk kjennskap til mange ulike teorier. Hovedfokuset skulle være å trene opp tekniske ferdigheter, ikke skape en ”scole”. Pecht mente at hvis eleven hadde talent ville det være nok å gi ham et

²⁰⁹ Pecht, Friedrich. *Aus meiner Zeit*. Sitt, Martina. *Johan Wilhel Schirmer in seiner Zeit*. „Ein Schritt von und Zwei Zurück“, Bind II, s 330.

²¹⁰ Oechelhauser, Adolf, , *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste*, s 55

²¹¹ Pecht, Friedrich, *Süddeutschen Zeitung*, Morgenblatt 2 und 3 August, 1863.

²¹² Pecht, Friedrich, *Süddeutschen Zeitung*, Morgenblatt 2 und 3 August, 1863,

godt grunnlag i tegning/ farvebruk, anatomi og kunsthistorie. Dette ville gjøre kunstneren i stand til å utvikle seg og gi ham anledning til å skifte mester ettersom hans ideer utviklet seg. Denne oppfatning delte Emil Lugo som senere uttalte seg skeptisk til Gudes undervisning og hevdet: ” Wer selbst etwas in sich hat, braucht nur gründliche Elementarbildung in der Kunst, Studium, und Klarheit über die Geschichte der Kunst und als seinen Umgang die direkte Natur²¹³,”

Egenbetalingen skulle være høyere for å redusere kostnadene til fyrsten. Samtidig måtte kunsthøgskolene oppfordre studentene til også skaffe en praktisk anvendbar utdanning. I Karlsruhe ønsket Pecht mer samarbeid med ”Den polytekniske høyskole” slik at man kunne få et økonomisk utbytte av at så mange studerte kunst²¹⁴. For å ikke hindre elevenes utvikling, skulle akademiene ikke undervise elever etter disse hadde oppnådd et visst nivå.²¹⁵

Pecht hadde altså ved innføringen av begrepet teoridespoti, manglende tekniske ferdigheter, fokuset på Baden v/s Düsseldorf og påpekningen av kunsthøgskolens tilnærmede monopol på fyrstelig understøttelse, lagt grunnlaget for mye av konflikten som kom til å prege kunsthøgskolen under kollegievalgt ledelse. Han fikk gjennomslag for noen av sine ideer i 1864. Lessing, Gude og Des Coudres fjernet skolens ansatte direktør og innførte etter press fra Dietz en egen kunsthistorieklasse. Schirmer hadde forsøkt å rette et større fokus på den praktiske anvendelse av kunstutdannelsen, med fokus på industri og kunsthåndverk, men han lyktes ikke. Derfor ble det opprettet en praktisk maleklasse. Lessing så også det økonomiske problemet ved å utdanne for mange kunstnere og insisterte på en strengere opptaksprøver.

Det er et viktig poeng ved Pechts argumentasjon at det var oppbygningen av kunsthøgskolen han var skeptisk til, ikke kunstnerne i seg selv. Når han var skeptisk til Düsseldorfakademiet, var ikke dette ensbetydende med at han mente at alle kunstnere som kom derifra, var dårlige. Pecht ga gjennomgående Gudes kunst gode kritikker og han ga skolen, og dens lærere ros når det var fortjent. Han trakk i ettertid frem skolen da han skrev sine erindringer om verdensutstillingen i 1867 ”Auch Baden hatte die Erstlingbilder von zwei Talenten ersten Ranges gebracht: Ferdinand Keller und Anton.v Werners, ausserdem Bilder von Gude...”²¹⁶ Han gav også Gude ros etter at Canon og Keller har forlatt Karlsruhe. Til den første internasjonale utstilling i München i 1869 skriver han ”von der Kunst in den deutschen

²¹³ J. A. Beringer, , *Emil Lugo*, s 35.

²¹⁴ Oechelhauser, Adolf, 1904, s 62.

²¹⁵ Pecht, Friedrich, *Süddeutsche Zeitung*, Abendblatt, „Über die Deutschen Kunstakademien“, 1.6. 1863, s 271.

²¹⁶ Pecht, Friedrich. *Aus meiner Zeit*. s 158, bind II

Kleinstaaten kamen eigentlich nur Karlsruhe durch eine Schöne Landshaft Gudes...²¹⁷“Pecht likte altså Gudes kunst, men ikke hvordan han virket som lærer eller drev kunstsolen.

Etter den tysk-franske krig vendte Pecht sitt blikk mot Frankrike, og han var ikke begeistret for den moderne kunsten han der så. Han mente den ikke var teknisk god, ikke hadde den historisk holdepunkt og den var til tider vanskelig tilgjengelig. Til sist likte han ikke den sosialdemokratiske tendensen i kunsten. Som en motpol pekte han på Adolf Menzel, Carl Piloty (1826 – 1886), Carl Rahl og Hans Makart²¹⁸. Han ble i 1885 redaktør for “Kunst für Alle” som i en 10 års periode ble det bestselgende tyske kunstblad. Her var han i 1885 en ivrig støttespillere for Ferdinand Keller. I 1902 la han ned pennen for godt.

3.3 Hans Canon

Hans Canon hentet sin inspirasjon fra Rubens, Tizian og Tintoretto. Han tok i bruk den samme teknikken ved å grunne lerretet med gråfarve for så å tegne opp figurene og til sist modellere dem i farver. Det var ved hans ankomst at kunstelevne i Karlsruhe fikk muligheten til å lære teknikken til de gamle mesterne. Carl Rahl hadde begynt å utforske Rubens og Tintoretts kunst. Hans neobarokke kunstsyn splittet kunstmiljøet i Wien. Waldmüller, Danhauser, Fendi og Amerling på den ene siden, Rahl og hans elev og våpendrager Canon på den andre²¹⁹. Gude og Lessing som la stor vekt på at kunstneren skulle hente sin inspirasjon fra naturen, fant i Canon det stikk motsatte av hva de selv representerte. For en historiemaler var respekt for naturen mindre viktig enn respekt for effekten. I Canons allegoriske motiver lå det implisitt at en forståelse av både antikken og mytologien var viktig. Denne kombinasjonen kunne fungere som modell for tidens situasjonsfremstillinger slik som i *Allegorie der Dampfkraft* (ca 1864) og *Allegorie der Telegraphie* (ca 1864). Gude og Lessing var derfor meget skeptiske til å la studentene ta timer hos Canon. De kunne dog ikke hindre at studentene i stort antall flokket seg om ham. Som Rahl hadde splittet kunstmiljøet i Wien mellom naturalister og idealister, gjorde Canon det samme i Karlsruhe.

Hans Canon besøkte i 1862 Karlsruhe. Da bodde han hos Schirmer og i løpet av en kveld malte han et portrett i full størrelse av Schirmer. Bildet ble utstilt i kunstforeningen allerede neste søndag og fikk meget god mottagelse²²⁰. Så reiste Hans Canon tilbake til Wien,

²¹⁷ Pecht, Friedrich, *Aus meiner Zeit.* s 210, bind II

²¹⁸ Pecht, Friedrich, *Aus meiner Zeit.* s 303 og *Kunst für Alle*, 10 jg. 1894 – 1895 15. juli, s 305 ff.

²¹⁹ Ottman, Franz. F. *Die Kunst.* „Hans Canon (1829 – 1885) Gedächtnis – Ausstellung in Künstlerhaus“, Wien, Bruckmann A.G München 1929, s 369.

²²⁰ Dresch, Jutta, *Kunst in der Residenz: Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne.* „Am trefflichen Umgang der verschiedensten Art ist hier kein Mangel“, s 61

men et halvt år senere returnerte han til Karlsruhe. I følge Anton Von Werner arbeidet han i Karlsruhe allerede fra oktober 1862²²¹.

Canon hadde vært nødt til å forlate Wien, der hans virke som karikaturtegner hadde opphisset for mange motstandere²²². Franz Josef Drewes antyder noen årsaker til hvorfor han vendte blikket mot Karlsruhe. Han ville styrke sin posisjon hos Schirmer og ved kunstkolen. Siden det kun var en lærer ved kunstkolen som var anerkjent som portrettmaler, ville han prøve å gå ham i næringen og skaffe seg oppdrag hos borgerskapet²²³.

Canon hadde frem til Schirmers død en enorm påvirkning på miljøet. Målet hans var å få flest mulig til å bruke teknikken å grunne i grått eventuelt gråbrunt og så fullføre bildet med mye lasur. Han ville bort fra den sterke vektleggingen av naturstudier²²⁴. Werner påpeker Canons inflytelse på Schirmer som nå begynte å forlate sin tidligere stil: „Direktor J.W. Schirmer, der sonst abends landschaftliche Kompositionen in Kohle oder aquarell in überquellender Fülle geschaffen hatte, untermalte jetzt große Landschaften abends bei Gastlicht grau in grau“²²⁵. Det er tydelig at Schirmers stilendring ikke ble godt mottatt, Adolf Schroedter skriver om Schirmer:

Schirmer, der dicke Direktor unsrer dünnen Kunstschule, sieht nun jedem neuen Ankömmling mit immer unverhehlterem unmuht entgegen, indem er seinen Einfluss, wenn auch nur moralisch, damit gefährdet sieht. Und darin har er Recht; denn das Publikum und der Hof lernen ja einsehen, dass es noch Künstler gibt, die hübschere Bilder machen und auch liebenswürdigere Leute Sind. Seine letzten Bilder, die er a la Canon gemalt, sind seiner nicht würdig²²⁶.

Schroedters påpekning av at Schirmer ikke var vennlig innstilt overfor nyankomne i Karlsruhe, høres noe pussig ut med tanke på den varme velkomst han ga Canon. Kanskje var Schirmer skeptisk til nye studenter som Lessing og Schroedter tiltrakk seg? Da Canon ankom skolen, fikk han et mesteratelier. Da Schirmer døde, bestemte Lessing at Canon ikke var verdig til å arbeide ved kunstskolen, men fra 1864 fikk han leie et atelier²²⁷. Hans Gude ble ansatt. Han ble i tiden fremover Canons hovedmotstander. Allerede da hadde Canon fått i oppdrag å male de allegoriske scener på den nye jernbanestasjonen og tiltrukket seg mange elever. Det er uklart om de allegoriske motivene var bestilt før han returnerte til Karlsruhe, i

²²¹ Werner, Anton von *Jugenderinnerungen (1843 – 1870)*, s 73.

²²² Ottman, Franz. F. *Die Kunst*. „Hans Canon (1829 – 1885) Gedächtnis – Ausstellung in Künstlerhaus“, s 369.

²²³ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie*. s 20.

²²⁴ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie*. s 21.

²²⁵ Werner, Anton von, *Jugenderinnerungen (1843 – 1870)* s 77

²²⁶ Theilmann, Rudolf, *Johan Wilhelm Schirmer in seiner Zeit*, “Daten zu Schirmers Biographie“, s 73.

²²⁷ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie*. s 21.

så fall kan dette oppdraget ha vært grunnen til han kom tilbake²²⁸. Etter hvert som han fikk mindre sympati ved skolen, infiltrerte han kneipen "Zum Grünen Hof" hvor kunstnerne og professorene hadde pleid å samle seg på lørdager. Straks etter Canons ankomst sluttet Lessing og Des Coudres å frekventere dette stedet²²⁹. Disse samlingene utviklet seg til å bli en protest mot de formelle soareene hjemme hos Gude og Lessing. På soareene var hverken Canon og elevflertallet invitert. På stambordet til Canon derimot, var alle velkommen. Det berettes at fra kunstskolen var det høsten 1864 Canons elever, Carl Schick, Anton von Werner og Emil Lugo som kom til "Zum Grünen Hof"²³⁰. Gjennom sin undervisning og på "Zum Grünen Hof" fikk Canon stor innflytelse på elevene men han anerkjenner at situasjonen ikke er optimal i et brev av 10.04. 1867.

„Wenn Du glaubst, ich lebte hier in angenehmen Verhältnissen, so täuschst Du Dich sehr, ich habe nicht als Feinde. Alle Maler gegen mich, aber ich habe die meisten und besten Schüler, und die ganze Schule gibt auf ein Wort von mir mehr als alle Professoren zusammen²³¹“.

En av grunnene til at miljøet ble tøft i Karlsruhe var det grunnleggende problemet at kunstproduksjonen kontinuerlig oversteg etterspørselen. Hoffmaler Feodor Dietz påpekte dette allerede i 1863. "Die Produktion überschreitet, um einen kaufmännischen Ausdruck zu gebrauchen, den Konsum, und der Kunstlerstand im Grossen geht die Verarmung entgegen".²³² Dette var en av konsekvensene Friedrich Pecht fryktet da kunstskolen ble opprettet og det er symptomatisk at Dietz som var den som i størst grad støttet Pechts syn på hvordan kunstskolen skulle organiseres, som nå påpekte problemet. Hans Thomas brevveksling med sin søster illustrerer situasjonen. Thoma hadde allerede på begynnelsen av 1860 tallet solgt noen bilder, med litt hjelp fra Lessing. Våren 1864 solgte han flere. I et brev 11 – 12. mai 1864 gir han inntrykk av salget ikke ville kunne fortsette.

„Vor Verführung werde ich mich hüten [...] Ich kenne Maler, sie waren talentvoll, brav und fleißig. Da kamen Schlimme Verhältnisse, sie mussten sich mühsam durchhielten, sie wurden

²²⁸ Dresch, Jutta, *Kunst in der Residenz: Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*. „Am trefflichen Umgang der verschiedensten Art ist hier kein Mangel“, s 62.

²²⁹ Dresch, Jutta, *Kunst in der Residenz: Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*. „Am trefflichen Umgang der verschiedensten Art ist hier kein Mangel“, s 62

²³⁰ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie*. Her regnes han som Canons elev på side 23: Wilhelm Steinhausen, Alexis Puhlmann, August Wolf, Eduard Hunziker, Joseph Balmer, Johan Baptist Tuttine, Marie Gratz, Alexandra von Berckholtz, Hans Thoma og Ferdinand Keller.

²³¹ Stadtbibliothek, Wien, Handschriftenabt, Invnr 32353/5913.

²³² Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie.*, s 25.

wankelmütig, suchten allerlei Zerstreung, suchten mit Leichtsinn sich über alles Niedrige hinwegzusetzen – jetzt sind sie unglückliche Menschen²³³.“

Allerede en måned senere hadde situasjonen endret seg, Thoma merket at han fikk fiender ved å selge bilder og salget gikk dårligere. ”Ich male jetzt noch ein Porträt hier, und wenn ich so viel verdient habe, dass ich Kost und Wohnung bezahlen kann, so komme ich heim²³⁴”. Hvis en kunstner plutselig hadde suksess, kunne misunnelse sørge for at innkjøp av bilder til Kunstforeningen ble stoppet av fiendtlig innstilte kunstnere²³⁵. Man kan tenke seg at dette gjaldt spesielt for en kunstner som fikk hjelp fra ledelsen med å selge bilder. Det var derfor viktig for kunstnerne å prøve å bygge opp sitt eget marked, eller etablere en fast kjøpekrets.

Samtidig forsøkte lærerne å hjelpe sine studenter. Det er i dette perspektiv man må se Gudes insistering på at studentene tok hensyn til kjøpernes smak. Samtidig ser man hvor viktig det var for studenter å ha lærere som fungerte som mentorer, slik Lessing, Gude og Des Coudres var for Thoma. Des Coudres hjalp Thoma til en jobb som malelærer for tre rike barn²³⁶. Canon fungerte som mentor for Keller, og Adolf Schroedter for Anton Von Werner.

Som utenforstående hadde ikke Hans Canon den samme direkte forbindelsen til slottet som lærerne tilknyttet kunstsolen, kunsthallen og den polytekniske høyskolen. Når storhertugen var på besøk på kunstsolen eller besøkte atelierene til studentene, gikk han konsekvent forbi de studentene som hadde timer hos Canon²³⁷. Til tross for dette solgte Canon personlig noen verk til staten²³⁸, men dette var i hovedsak bilder som ble bestilt mens Schirmer ennå levde. Størsteparten av Canons oppdrag kom fra borgerskapet. Det er ingenting som tilsier at han hadde dårlig økonomi, men han var svært klar over at kampen mellom skolen og ham selv, var et hinder for hans elever. Han kunne for eksempel ikke gå i forbønn hos storhertugen for å hjelpe en elev med et salg. Derimot introduserte han Keller for Dr Adolf Blankenhorn og anbefalte ham til å male motstykket til sitt eget bilde *Weinlese* (1864). Resultatet ble Kellers *Der Alchymist* (1867), og et portrett *Bildnis Adolf Blankenburg* (1868)²³⁹. Men det er klart at å måtte klare seg uten den største oppdragsgiveren, skapte

²³³ Thoma Hans, *Aus achtzig Lebensjahren*. s 41.

²³⁴ Thoma Hans, *Aus achtzig Lebensjahren*., s 43

²³⁵ Thoma Hans, *Aus achtzig Lebensjahren*. s 46

²³⁶ Thoma Hans, *Aus achtzig Lebensjahren*. s 47

²³⁷ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie*. s 25

²³⁸ Canon, Hans, Kunstsache, Generallandesarchiv Baden, Karlsruhe, Sign, GLA 265 – 1465.

²³⁹ Koch, Michael, *Ferdinand Keller. Leben und*, s 62.

frustrasjoner. ”Von den Verkauf eines Bildes kann keine Rede sein. Ich lebe hier 4 Jahre und habe keinen Strich verkauft²⁴⁰” skriver han til en venn i Wien.

En viktig biinntekt var salg til utlandet, noe Canon hadde lyktes med til Wien. Her hadde han venner i Graf Wilczek, som han reiste på løvejakt med, og senere Kronprinz Rudolf²⁴¹. Muligheten til å selge på tvers av landegrensene var i følge Wilhelm Holter like viktig på 1870 tallet. Holter forteller om en kunstner ved navnet Osternok, som levde i konstant pengenød, men overlevde et halvt år på salg av et bilde til England i 1874.²⁴² Canon, som i motsetning til Gude og Lessing, anbefalte sine studenter å reise til store byer, kan ha hatt i bakhodet at det var viktig for hans elever å bygge opp en internasjonal kundegruppe. Han prøvde selv å bygge et nettverk av likesinnede kunstnere utenfor Karlsruhe. Et besøk hos Arnold Böcklin i Basel i 1867 kan ha forbindelse med dette²⁴³.

Samlingskrigene i Tyskland delte befolkningen i to leire, de som var pro Østerrike og de som var pro Preussen. I 1865 startet derfor Canon opp, ironisk nok som østerriker, ”Verein badischer Künstler” som ble en fortsettelse av den tidligere konflikt mellom nord–tyskere og syd – tyskere. Werner antyder at Canon med dette ønsket å lokke syd–tyskerne i en felle som tvang dem til å støtte Østerrike mot Preussen²⁴⁴.

3.3.1 Hans Canon som lærer, hans kunstneriske ideer og malerier

Hans Canon skriver til sin venn Herman Moser 10.6 67 om sin maleteknikk.

”Im licht dick, im Schatten hauptsächlich mezzotinte dünn [...] Die Übermalung nur dünn soviel als möglich Lasur. Untermalung verlangt öfters übergehen, daher zu lange Prozedur und verludst der Frische der Behandlung [...] Ich verwende überhaupt nicht keine deckende Farbe oder weis gemischte, solange ich mit einer anderen hinbringe²⁴⁵.”

Han mener at kunstneren i hovedsak skal male med hodet, mer enn med hånden og ikke påbegynne et maleri før han vet nøyaktig hvordan bildet skal se ut. I forbindelse med portretter betyr det at man ikke skal begynne å male før man vet at modellen kan sitte til man er ferdig. For å slippe å retusjere er det viktig å være grundig med konturene. I sitt brev til Herman Moser 10. juni 1867 uttyper han dette:

²⁴⁰ Noe som ikke stemmer sett i sammenheng med store oppdrag som utsmykking av Jernbanestasjon 1863 og Utsmykking av Pforzheimer Villa 1867.

²⁴¹ Ottman, Franz. F. *Die Kunst*. „Hans Canon (1829 – 1885) Gedächtnis – Ausstellung in Künstlerhaus“, s 369.

²⁴² Holter, Wilhelm, *Erindringer om mitt liv* s 91.

²⁴³ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie.*, s 25.

²⁴⁴ Werner, Anton von. *Jugenderinnerungen (1843 – 1870)*, s 126.

²⁴⁵ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie.* s 670

” Zuerst die möglicste Genauigkeit der Kontur, so dass kein Strich geändert werden muss, sauber mit dünnen Pinsel ausgezogen. Dann tusche ich mit ungerbrannten Umbra wie in Sepia die vollkommene Wirkung des Beides an, jedoch um zwei Töne zu hell und mit zu schmalen Mezzotinten, beiläufig wie eine ausgebrannte Photographie. Dann tusche ich auf die reine Leinwand so weit als möglich wie im Aquarell Form und Farbe dünn auf [...] Nun suche ich im Licht, mit dicker Farbe so genau als möglich in der Wirkung bleibend²⁴⁶.“

I Hans Canons bilder kan man se en utvikling fra en forsiktig farverbruk i starten av hans karriere og farvebruken forsterker seg etter hvert som han blir eldre. Den er kraftig utviklet i det han kommer til Karlsruhe. Han beholder en forkjærlighet for jordfarver til enden av sin karriere²⁴⁷. Det er en viss stilforskjell mellom hans allegoriske motiver og portretter eller genrebilder. Generelt grunnet han med gråbrunt, men i sine portretter la han ofte kontrasterende farver ved siden av hverandre slik at farvene forsterket seg. I de allegoriske motiver kommer inspirasjonen fra barokken tydeligere frem. Han prøvde å finne harmoniserende farver, uten å måtte blande dem ut, og brukte ofte ikke en så sterk palett²⁴⁸. *Allegorie auf den Wein* 1864 er et eksempel. Vinen produseres i en kjempestor vintønne til høyre og den drikkes til venstre. Den fyldige kvinnen mellom produsenten og konsumenten fungerer som selve allegorien. Hun kunne ha funnet seg godt til rette i et motiv av Rubens. Bildet er grunnet i svart, og det benyttes dempede lokalfarver, som skaper en harmonisk stemning. Sammen med en tykk lasur, som trolig demper noe av farvekraften, hentyder alle disse elementer til barokke forbilder. I løpet av hans opphold i Karlsruhe ble han en av de mest nyanserte kolorister i Tyskland.

Canon var inspirert av Rubens, Tizian og Tintoretto men han hentet også inspirasjon fra sin samtid. Etter å ha reist rundt nesten hele Europa, og vant til å være i sentrum av konflikter, visste han utmerket godt hva folk foretok seg. Hans *Lunetter* på Hauptbahnhof hadde mye til felles med Moritz von Schwinds lunetter i trappegangen til Staatliche Kunsthalle Karlsruhe *Reichdom, Mathematikk, og Frieden. Allegorie der Dampfkraft* har hentet sitt tema og funksjon fra Michel Eichters bilde i Münchner Hauptbahnhof, nå ødelagt. Canon omformulerte motivene til et mer barokt formspråk.

På et område var Canon enig i Gudes og Lessings maksime om respekt for naturen. Han hadde gjort grundige anatomistudier som gjorde at han kjente hver kroppsdel så godt at han kunne male dem fort. Det grunnleggende for ham var altså en glimrende teknikk både i

²⁴⁶ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie.* s 670

²⁴⁷ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie,* s 138.

²⁴⁸ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie,* s 139.

forhold til tegning og koloritt, samt en solid kunsthistorisk bakgrunn. Dette gjorde et tydelig inntrykk på Wilhelm Trübner som skrev om Canon i det han begynner i lære hos ham.

„Er besaß die gründlichste Kenntnis der Alten Meister, hatte alle Galerien von Petersburg bis Madrid durchstudiert und verfügte über ein anatomisches Wissen, wie man es sonst nur bei Ärzten findet. All sein Können und Wissen verstand er auf seinen Bildern zur Anwendung zu bringen. Die Köpfe, also gerade das, was ich lernen wollte, waren immer mit größter Meisterschaft und seltenem Können nach der Natur gemalt, alles übrige des Bildes war mehr mit Hilfe eines umfangreichen künstlerische Wissen hergestellt in einer manchmal übertrieben barocken und schematischen Art...²⁴⁹“.

I det han ankom Karlsruhe skapte Canon oppmerksomhet om seg selv. Han klarte også å innføre en ny form for entusiasme ved skolen. Hans Thoma skrev senere at det var i Canons timer de lærte om farvenes kraft, samt illusjonens teknikker, egenskaper som kunne skape et kunstverk hvis det ble brukt av en dyktig kunstner²⁵⁰. Med det i mente, kunne Thoma senere skrive at han lærte mest av Canon. Det er det verd å merke seg at Staatliche Kunsthalle under Thomas ledelse i 1904 ba om å overta Canons skisser til utsmykningen av Jernbanestasjonen²⁵¹. Som Pecht var Canon av den oppfatning at det viktigste var å gi studentene kunnskap og oppøve tekniske ferdigheter.

Canons læremetode bestod hovedsakelig i å forklare studentene hvordan de skulle bygge opp et motiv, og deretter male et eksempelmaleri mens studentene så på. Mens Canon malte forklarte han fortløpende hva han gjorde slik at studenten ble vist hver etappe i fremstillingen av bildet. Ferdinand Keller kaller dette for ”Anschauungsunterricht”²⁵². Det ferdige maleriet kunne så studenten bruke som eksempel og som en referanse når han arbeidet med sine egne verk. På kunstkolen var det vanlig å studere skisser av lærerne, og så jobbe frem egne skisser under korrektur. Det betyr at studentene begynte å arbeide med skisser som mestrene korrigerte. Når skissene var gode nok, fikk de begynne på selve maleriet, som deretter også ble korrigert. Det grunnleggende fokus på teknikken som ble brukt i oppbygningen av bildet var således ikke til stede. Canon viste hvordan teknikker fungerte i praksis og det skilte ham fra kunstskolens lære.

Med utgangspunkt i ”Anschauungsunterricht” la Canon opp undervisningen av sine elever på forskjellige måter. I følge Drewes, hjalp han Keller svært mye med verket *Tod Philipps II Spanien* som var et stort øvelsesverk. Motivet hadde Canon fremstilt i det uferdige,

²⁴⁹ Trübner, Wilhelm, *Personalien und Prinzipien*, Berlin 1907, s 12-13

²⁵⁰ Thoma Hans: *Im Herbst des Lebens*. s 24

²⁵¹ Canon, Hans, GLA 56 – 1265.

²⁵² Koch, Michael, *Ferdinand Keller. Leben und*, s 13.

men signerte *Der Tod Philipps II*. Drewes stiller spørsmål om bildet er ment som et utkast til Kellers bilde, eller om det av en eller annen grunn ikke er gjort ferdig²⁵³. Komposisjonen i Kellers utgave er annerledes enn i Canons uferdige maleri, men også denne komposisjonen skal Canon ha forespeilet seg. ”Es zeigt sich, dass Canon seine Schüler die wesentlichen Elemente seines Wekers vorgegeben hat” I små skisser skal han ha foreslått lyssettingen i bildet, plassert hodet i midten og foreslått den sceniske tilretteleggingen²⁵⁴. Deretter gjorde Keller som han sa og fikk således praktisk trening og slo også igjennom på Verdensutstillingen i 1867 med dette verket.

Canon hadde nok en følelse av at Keller ville gå i hans fotspor, derfor hjalp han ham mye. Hans Thoma, som gikk i lære hos Schirmer og Des Coudres, var derimot ikke en opplagt protégé av Canon. Thoma mente at han måtte arbeide alt for meget med studier på kunstkolen, ofte i Schirmers og Des Coudres stil. Han satte altså egen stil tilside. Canon var det eneste alternativet som ville la ham utvikle seg fritt²⁵⁵. ”Seine systematische Maltechnik zog fast alle jüngerer Künstler sehr an; wir hatten das Gefühl, durch diese Schwung aus dem ewigen Probieren herauskomme²⁵⁶”. Canon ga Thoma en grunnleggende teknisk opplæring, men lot Thoma utvikle seg uavhengig av sitt eget formspråk. Derfor er ikke Thomas malerier preget av Canons neobarokke stil. Canon ga ham også råd om hvordan han kunne skape en stemningsfull koloritt, samt gav ham undervisning i figurmaleri, hvilket Thoma beskriver i brev til Lugo²⁵⁷. Hvilket utslag dette hadde på Thomas kunst, blant annet i *Mutter und Schwester des Künstlers, in der Bibel lesend* (1866) kommer jeg tilbake til senere.

Trübner ble først fast elev av Canon i 1869 i Stuttgart, men var med i hans miljø i Karlsruhe. Han gir et inntrykk av en tredje type Canon-lærer. Han forteller at Canon tok imot ham som en sønn. Trübner både bodde og spiste middag hos familien Canon. Han hadde atelier ved siden av Canon som hjalp ham ved behov²⁵⁸. Trübner ville egentlig kun lære å male hoder av Canon. ”Die Köpfe, also gerade das, was ich lernen wollte, waren immer mit größter Meisterschaft und seltenem können nach der Natur gemalt, alles übrige des Bildes war mehr hergestellt[...] in einer manchmal übertreiben barocken Schematischen art“²⁵⁹ To måneder etter Trübners ankomst i Canons atelier dro Canon på løvejakt i Afrika. I

²⁵³ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie.* s 456.

²⁵⁴ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie.* s 156.

²⁵⁵ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie.*, s 157.

²⁵⁶ Thoma, Hans, *Süddeutsche Monatshefte.* „Bunte Erinnerungen aus d. Kunstschulezeit“, Jg. 1 Bind 1, s 231 – 237 München 1904.

²⁵⁷ Thoma Hans. *Aus achtzig Lebensjahren.*, s 196.

²⁵⁸ Trübner, Wilhelm. *Persionalinen und prinzipen*, s 12

²⁵⁹ Trübner, Wilhelm. *Persionalinen und prinzipen*, s 13.

mellomtiden kunne Trübner male hans stedøtre²⁶⁰. Kort tid etter ga han Trübner beskjed om å slutte å kopiere hans bilder og heller jobbe med egne ideer. Canon lærte Trübner koloristiske prinsipper og teknikker og sendte ham på studiereise for å få ideer fra de store mestre. Det var igjennom Canons undervisning at Trübner fikk selvtilitt og turde å lete etter sin egen malerstil²⁶¹.

Disse tre eksemplene viser i hvor stor grad det var samsvar mellom Pechts og Canons skepsis til kunsthøgskoler og hvordan Canon la opp undervisningen. Han var genuint interessert i at studentene skulle utvikle seg selvstendig. Vi kan slå fast at av de studenter som gikk hos Canon og utviklet seg til å bli betydningsfulle malere, forble Emil Lugo en idealistisk maler, Ferdinand Keller historiemaler, mens Hans Thoma og Wilhelm Trübner en periode utviklet seg i retning av friluftsmaleriet. Den skepsis til teori som Canon lærte sine studenter kom til å sette sine spor hos både Hans Thoma og Wilhelm Trübner.

3.3.2 Konflikt mellom Canon og kunsthøgskolen

Gude, Lessing og Des Coudres var skremt av tanken om at Canon skulle få kontroll over kunsthøgskolen. Da Gude ankommer, skriver han om Canon:

”Hans overordentlige Veltalenhet og imponerende Sikkerhed i alle kunstneriske Emner havde gjort stærkt Indtryk paa Alle. Han var selv en fremragende Kunstner, hvis Malerier bar Præget at et indgående Studium af de „Gamle“, især Rubens, Titian og en og anden af de senere Italienere, [...] Han undermalede fulstændig graat med fulendt Modellering, og lanserede med brillante Farver sidenefter; det var jo ikke noget Nyt, vi havde forsøgt paa dette i Düsseldorf; men hans Methode havde noget Plausibelt, og jeg fandt ved min første Indtrædelse hele Skolen i en Febertilstand.[...] Hans Maal var tydeligt nok at se, det gik ud paa først at faa en Anættelse og siden tilegne sig Herredømmet over Skolens Gang. [...] Coloriten, Characteren havde intet af Naturgjenstanden, men Alt fra en eller anden velkendt Mester, og vor gamle Düsseldorfer-Respect for Naturen, og for denne som den sikreste Kilde at øse af – om end ikke den udelukkende – tillod os ikke at lade Canon med hans Anskuelse faa Indpas i Skolen som anerkjendt Lærer. Desto mere tiltog hans Virksomhed og hans Indflydelse paa vore Elever, og trak ogsaa i Tidens Løb den Ene og den Anden til sig, især En, der virkelig i kort Tid under hans Indflytelse voxede op til en betydelig Kunstner. Dette skulde man tro maatte aabnet vore Øine for Canons Fortræffelighed som Lærer og vor Uret, men vi havde ingen rigtig Tiltro, og denne Ene var og blev ogsaa saa temmelig den Eneste, som Canon havde en virkelig stor Success med“.²⁶²

Det er vanskelig å vite nøyaktig hvilken elev Gude henviser til. Både Trübner og Keller hadde stor suksess, noe Thoma fikk senere. Allikevel vil jeg anta at Gude hentyder til Keller. Han

²⁶⁰ Trübner, Wilhelm. *Persönalinen und prinzipien*, s 13.

²⁶¹ Rohrandt, Klaus, *Wilhelm Trübner (1851 – 1917)* Bd.1. Biographie und Studien zum werk, Kiel 1972, s 166.

²⁶² Gude, Hans, *Af Hans Gudes liv og værker*, s. 76.

var den kunstner som fulgte nærmest i Canons fotspor. Gude utelukket trolig Thoma som Canons elev, da Thoma hadde mottatt mesteparten av undervisningen hos ham.

Canon som hadde et horn i siden til Hans Gude var av den oppfatning at Gudes tid ved kunstkolen ville bli kortvarig.

So ist zum Beispiel Gude außer Zweifel ein geschickter Maler, aber nach meiner Meinung von sehr beschränktem Gesichtskreis, mit einer gewissen Schablonen-Fantasie, ohne Sinn für Größe und Erhabenheit. Vor allem aber wird er auch nie Lehrer sein, weil nur ein scharf denkender objektiver Kopf sich dazu eignet, er aber ein mittelmässig begabter subjektiver Mensch is.

Påstanden minner om hva Emil Lugo skriver om Lessing, Gude og Des Coudres: ”Sie sind alle Empiriker, somit ganz subjektive Menschen. Was können andere davon brauchen, die anfangen sollen”²⁶³.

Gude og Lessings frykt for Canon var velbegrunnet. Han stod ikke tilbake for dem i bruken av sjarm. Samtidig hadde han en god penn og skrev kunstartikler for publikum i Karlsruhe. Disse var relativt nøytrale i forhold til stridighetene. Hans uttalte mål var å lære publikum å se²⁶⁴. Siden slo han seg sammen med Pecht, som anså Canon som en velkommen konkurrent til kunstscolen. De var begge enige om viktigheten av teknikk og historiekunnskap. For øvrig likte Pecht Canons bilder og mente at en hver opposisjon til kunstscoler var en god ting.

I løpet av sitt opphold i Karlsruhe klarte ikke Canon å forandre skolen. Han var der i perioden da Gude og Lessing var på høyden av sin makt, med suksess på Verdensutstillingen i Paris (1867), og den Internasjonale utstilling i Wien (1868). Lokalbefolkningen ble således engasjert i sine kunstnere og i sin kunstscole. De følte stolthet da skolen fikk en omfattende presentasjon i Paris. 20 bilder ble før avsendelse til Paris utstilt i Kunstforeningen fra 10. til 20. februar og behørig omtalt i pressen i Baden. Publikum hadde altså et forhold til bildene som ble vist i Paris.

Da Karlsruhe-skolen fikk glimrende kritikker i franske kunstblader og aviser skapte det en bølge av stolthet hos byens befolkning.²⁶⁵ Stoltheten og gleden ble ytterligere forsterket da Düsseldorf-akademiet ble slaktet i Zeitschrift für bildende Künste²⁶⁶. Dette kom godt med når folk anklaget skolen for å være prøysservennlig og en mini ”Düsseldorfscole”. Etter dette

²⁶³ J. A. Beringer, *Emil Lugo*, s 36.

²⁶⁴ J. A. Beringer, *Emil Lugo*, s 20

²⁶⁵ Ocelhauser, Adolf, , *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste*, s 63

²⁶⁶ Zeitschrift für Bildende Künste 1868.

hadde skolen suksess på Wiener Kunstausstellung sommeren 1868 og Ludwig Eckhard skrev positivt om Karlsruhe-skolens kunstneriske frembringelser i *Neue Freie Presse*²⁶⁷.

Til en hvis grad hadde Gude og Lessing oppnådd det som var storhertugens mål, da han startet skolen. Den var blitt ledende innen landskapsmaleriet. Publikum var begeistret for skolen, det var ro i staten, og man hadde fjernet seg fra Düsseldorf akademiet. Canon innså at når resultatene var gode, var det vanskelig å mobilisere til kamp mot suksessens opphav.

I 1869, etter at Canon hadde forlatt Karlsruhe ble det et opprør innenfor kunsts skolen, ledet av Alexis Puhlmann fra Preussen. Kritikerne skrev et brev hvor de gjentok Canons kritikk av de andre lærerkreftene. Gude beskrives som en lærer ”der jedes selbständige, sich von seiner Richtung entfernende Talent unterdrückte” Igjen ser man at teoridespoti settes i fokus. Lessing og Des Coudres får også sitt pass påskrevet: „als Agenten des Naturalismus auf den Nutzen Woltmannscher Ästhetik und Kunstgeschichte schworen“. „Nur Dietz ist ein Gentleman, guter Kopf, vielleicht auch ein administrativer, aber seine Kraft liegt nicht im Bereiche des elementaren Farbenkastens. Wer also soll dort lehren²⁶⁸,” Det fremheves her at den tekniske kompetanse ved skolen manglet. I Karlsruhe kunne ikke lenger misfornøyde studenter gå ut av skolen. Igjen kom misnøyen med lærerne til overflaten, Canons ideer og tanker hadde slått rot. Ferdinand Keller skulle ta tak i dette to år etter at Canon forlot skolen.

3.4 Hans Thoma

Thoma begynte sine studier ved Kunstkolen i Karlsruhe i 1860. Han fikk en varm velkomst av Lessing og ikke fullt så varm av Schirmer. Tiltross for dette fikk Schirmer øye for hans talent. Han mente Thoma ville bli større enn Ludwig Richter, og ble hans første mentor²⁶⁹. I de første årene ved kunsts skolen studerte han under Des Coudres, først ved å studere modeller av avstøpninger av antikke greske og romerske skulpturer, for så å rette blikket mot det mer fascinerende prospekt ved å tegne hoder. I sine ferier dro han til sin hjemby Bernau hvor han malte landskapsbilder.

Våren 1862 fortalte han Des Coudres at han var trøtt av å tegne hoder. Dette ble selvfølgelig rapportert til Schirmer som spurte Thoma om hva han kunne tenke seg å gjøre. Thomas svar var at han ville bli landskapsmaler. Han viste ett maleri til Schirmer som sa.

²⁶⁷ Opptrykk i *Badischen kronikk*, Beilage zur *Karlsruhe Zeitung* No 62, Donnerstad 15, Oktober 1868. Dokumentet finnes i Karlsruhe Stadtbibliothek.

²⁶⁸ Oechelhäuser, , *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste*, s 65

²⁶⁹ Zimmermann, Margret *Hans Thoma Lebensbilder*, „Heimat und Welt“ 2 Oktober – 3 Dezember, Augustinermuseum Freiburg in Breisgau, Karl Robert Kabgewiesche, Königstein im Taunus, 1989, s 8.

”Ah, dette er faktisk ganske godt. Ok gjør det ferdig, du har tegnet nok hoder”. Thoma ble Schirmers elev frem til professorens død sommeren 1863.

Thoma kom fra svært fattige kår. Kunstnerisk førte det til at han ble opptatt av å skildre bonden i Schwarzwald, eller det han kalte normale mennesker²⁷⁰. Økonomisk førte det til at hele hans studium måtte baseres på stipender, noe Schirmer hjalp ham med å få. I en attest av 16. oktober 1862 gir Schirmer ham Sehr Gut i de fag han studerte, male hoder og aktegning. Tilslutt skriver han: „Ganz besonders sind auch die Compositionen des H Th beachtenswerte, welche ein künftiges Talent in dieser Richtung bekunden”²⁷¹.

Etter Schirmers død ble Des Coudres Thomas viktigste støttespiller i Karlsruhe. Han hjalp Thoma med stipend for året 1863²⁷². Des Coudres hjalp tiltross, Schirmers tidlige død tok vekk den beskyttende hånd Thoma nøt godt av. Det er også tydelig at Des Coudres ikke i samme grad maktet å veilede Thoma på samme frie måte som Schirmer²⁷³.

Hans Canons ankomst ble derfor et vendepunkt for Thoma²⁷⁴. Han var som Schirmer en lærer som i stor grad lot elevene sine utvikle seg fritt. Fra 1864 til 66 var Thoma elev av både Gude og Canon, noe som sammenfaller med tidspunktet for Ferdinand Kellers avgang fra kunsthøgskolen. Thomas brev og dagbok er de beste kilder til å forstå konflikten ved kunsthøgskolen. Selv prøver han å holde seg nøytral i konflikten mellom Canon og Gude, noe han understreker i en samtale med sistnevnte: ”Auch eine leise Warnung vor Canons Schlingen wurde eingeflochten. Ich erklärte dass ich durchaus keine Parteiinteressen hätte”²⁷⁵. I stor grad virker det som Thoma klarte å beholde sin nøytralitet. Han hadde et varmt forhold til Gude og Lessing, han pleide å drikke kaffe med dem om kvelden. Gude introduserte Thoma i “Künstler Genossenschaft” i Karlsruhe. Som et bevis på den gjensidige tillit sendte Gude i 1864 etthundre Gylden til Thoma som han kunne tilbakebetale hvis han fikk solgt bildet *Auf Bergeshöhen* i Wien.

Det virker likevel som om forholdet mellom Canon og Thoma plaget Gude. I et brev til Thoma som da var i Düsseldorf, skrev Gude 15.6.1867 om hvordan han oppfattet det å være Thomas lærer: ”Ich habe deutlich gefühlt dass Ihnen das Schöne etwas Heiliges war und ich wünschte recht herzlich Ihnen nützlich zu sein – warum habe ich es nicht sein können?” Han spør videre hvorfor han ikke har hatt innvirkning på Thomas malemåte men svarer selv:

²⁷⁰ Krothaus, Johannes, *Hans Thoma Lebensbilder*, „Hans Thoma – Frühzeit“, „Augustinermuseum Freiburg in Breisgau, 1989, s 19.

²⁷¹ Generallandesarchiv Karlsruhe, Thoma, Hans, Generalia, Gnadensache, Mikorfilm, GLA 235 – 6161

²⁷² Generallandesarchiv Karlsruhe, GLA 235 – 6161.

²⁷³ Zimmermann, Margret *Hans Thoma Lebensbilder*, „Heimat und Welt“, s 9.

²⁷⁴ Thoma Hans: *Im Herbst des Lebens.*, s 24. „Eine besondere Episode in bezug auf der maltechnische Erziehung war der Aufenthalt Canons in Karlsruhe“.

²⁷⁵ Thoma Hans, *Im Winter des Lebens.*, s 67.

Ich fühlte dass sie [...] so gefangen waren von den Anschauungen Canons und dass Sie so wenig gaben auf die Bestrebungen die Des Coudres und ich in der Kunst verfolgte dass es vollkommen vergeblich erschien, Ihnen unserer bescheidenere Anschauungen mitzuteilen²⁷⁶“

Han fremhever at han synes Canon er en genial maler, men at å gjenskape det tidlige mestre har skapt; „kann nicht an und für sich die Aufgabe sein. Er wirkte aber dämonisch auf Sie“. Gude skulle gjerne ha sagt dette tidlige men han kunne ikke: Ich fühlte zu gut, dass Sie von mir glaubten, ich suchte in Ihnen einen Anhänger²⁷⁷.

Det var året da Thoma studerte under Gude og Canon at han selv reflekterte over sin fremtid. Skulle han satse på genremaleriet eller landskapsmaleriet? I sine refleksjoner kommer det frem at han var en mer balansert person enn Gude hadde inntrykk av.

„Auch das Landschaftsmalen hatte seine Haken; in der Schirmerschule musste man komponieren lernen – das konnte ich gewöhnlich nicht mit den Eindrücken, die mir der Schwarzwald gemacht hatte, und überhaupt mit dem, was ich bisher gesehen hatte an Landschaftsnatur, vereinigen; die Schwarzwaldertannen wollten sich schon gar nicht fügen, auch die langen Bergrücken nicht, und gar die langhin sich ziehenden bunten Wissen – die zu malen durfte man gar nicht denken²⁷⁸“.

Thoma klarte aldri helt å bestemme seg for om det var genremaleriet eller landskapsmaleriet han skulle velge. Hans skepsis til å komponere landskapsmalerier gir en god forståelse av hvorfor fransk maleri fikk stor innflytelse på Thoma mellom 1866 og 73. Da Thoma reiste til Paris i 68 ble han overveldet av utstillingsbildene til Gustav Courbet. Ett møte med Courbet forsterket Thomas ønske om å male realistisk.

„Diese Freiheit des Schaffens tat mir wohl nach der Ängstlichkeit des Karlsruher und Düsseldorfer Professorentums. Das war etwas Ganzes, war für mich die Malerei. Die Sachen wurden mir so klar, als ob ihr meine eignen Sachen wären. Nun glaubte ich meine Bilder zu können[...]“²⁷⁹,

Thoma er begeistret fordi han ser at Courbet ikke bekymrer seg for publikums dom slik som professorene i Karlsruhe gjorde. Courbet viste ham hvordan han kunne frigjøre seg fra måten å komponere bilder på som han har lært i Karlsruhe, møtet med Courbet gjorde ham kreativ. Hele sommeren satt han ute i naturen og malte. Et eksempel på hans bilder fullført i friluft er

²⁷⁶Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Klipparchiv Hans Thoma, Brev fra Hans Gude til Hans Thoma, Datert 20.5.1868. Se brev i avhandlingens del 2.

²⁷⁷ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Hans Thoma Archiv, Brev fra Hans Gude til Hans Thoma datert 15.6.1867. Se brev i avhandlingens del 2.

²⁷⁸ Thoma, Hans, *Bilder und Bekenntnisse*, Hrsg Otte Fischer, Strecker und Schröder Verlag, Stuttgart 1925, s 11.

²⁷⁹ Thoma Hans, *Im Winther des Lebens*, s 43.

Agathe mit Weissem Hund 1869²⁸⁰ som viser hans søster Agathe ved elven. Gresset er høyt, farvene duse og i bakgrunnen blir skildringen mindre presis. Bildet er badet i grønnfarge. Det skulle Thoma senere skulle få mye kritikk for. I *Niederung am Rhein* 1869 er konturene enda mer visket ut. I skildringen av himmelen har Thoma forlatt den grå undermaling som Canon hadde lært ham²⁸¹. Det kan være noe forhastet å tilskrive hele denne utviklingen til Thomas møte med Courbet. Et eksempel på dette er bildet *Sonnenschein* som tidligere var datert til 1869, men nå dateres til 67.

I et brev til Gude forteller Thoma om den inspirasjon han har fått av å se bildene til Courbet. Gude er svært lite begeistret for Courbet. I et brev den 20.05.1868 skriver han at Thoma bør glemme ideene han har fått av Courbet:

„dass mich Ihre Begeisterung für Courbet in einen gelinden Schrecken versetzt hat, für ihn, den Verleugner aller Idealität, aller Tradition, und so viel, ich ihn kenne [...] Verleugner aller Schönheit. [...] arbeiten Sie sich nicht solche Ideen hinein. [...] nehmen Sie auch Gottes Natur zu Ihrer ersten Lehrerin“²⁸².

Tiltross for Gudes skepsis til Thomas utvikling fortsatte Des Coudres å hjelpe Thoma. I et brev 11.11.1868 skriver Des Coudres at han har skaffet Thoma flere oppdrag som hjelpelærer. Thoma ombestemmer seg derfor og drar til Karlsruhe istedenfor til Düsseldorf som han hadde planlagt.

„Im herbst wollte ich mit meinen neuen Bildern wieder nach Düsseldorf – Eine ganz wichtige Idee; - aber unterwegs in Karlsruhe wollte ich doch meine Bilder zeigen. Die Professoren der Kunstschule redeten mir, als sie die Bilder Gesehen, zu, wieder in Karlsruhe zu bleiben, denn es sei ein Gewinn, wenn ich der Kunstschule erhalten bliebe“²⁸³.

På dette tidspunktet begynte han å forberede en utstilling i Karlsruhe Kunstverein. Utstillingen innholdt bilder som *Näherin*, *Rheinufer bei Säcklingen* 1869, *Sonnenschein*, *Portrait Wilhelm Steinhausen*, *Naturstudie* 1869 og *Knabe und Reh*. Det var *Sonnenschein* og *Portrait Wilhelm Steinhausen* som høstet mest kritikk. *Portrait Wilhelm Steinhausen* ble stemplet som kinesisk. *Sonnenschein* og *Naturstudie* ble sett på som så grønne at de siden ble omtalt som ”Thomasalat”²⁸⁴.

²⁸⁰ Augustinermuseum Freiburg in Breisgau, 1989, Katalog, s 143. Bildet er i Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

²⁸¹ Augustinermuseum Freiburg in Breisgau, 1989, Katalog, s 146. Bildet er i Staatliche Museen zu Berlin.

²⁸² Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Klipparchiv Hans Thoma, Brev fra Hans Gude til Hans Thoma, Datert 20.5.1868. Se brev nr 2 fra Hans Gude i avhandlingens del 2.

²⁸³ Busse, Herman Eris, *Hans Thoma. Briefen und Berichten*, Berlin 1942, s 65.

²⁸⁴ Thode, Henry. *Thoma, des Meisters Gemälde*, Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart und Leipzig. 1909. S XVII

Thoma skriver selv om mottagelsen.: ”Meine Bilder stellte ich nach und nach im Kunstverein aus. Eine unbegreiflichen sturm”. En professor meldte seg ut av foreningen i raseri mot utstillingen. Det var til og med flere som ville forby utstillingen. ”Eine Anzahl dieser Kunstvereinsmitglieder machte eine Eingabe an der Vorstand, dass man mir das Ausstellen durch einen Beschluss ein für allemal verbieten soll“. Det var nesten slik at Thoma fikk utstillingsforbud, men tilslutt måtte en professor ved kunstkolen gå ut å slå fast at Thoma var en viktig maler tiltross for at han ikke malte slik som dem²⁸⁵.

”Der Kunstschuleprofessor, der mir dies mitteilte was sehr erregt, sagte auch, dass dies beim Vorstand natürlich nicht durchgegangen wäre, ermahnte mich aber, dass ich doch auf die Stimme des Publikums zu achten hätte, und dass ich doch so malen sollte, wie gebildete Menschen es verlangten, bei meinem großen Talent müsse mir dies auch nicht schwer fallen²⁸⁶.”

I *Winther des Lebens* skriver Thoma at professoren som sier dette er Hans Gude²⁸⁷. Resultatet var at hans forhold til Gude, og trolig Lessing, ble kjøligere.

Hvorfor ble mottagelsen så dårlig? Det er to grunner som det kan være verd å peke på. Den ene var ideologisk basert og fremmet av kunstnere, den andre var politisk motivert hos borgerskapet. Jeg kommer senere tilbake til den ideologiske begrunnelse. Blant borgerskapet het det seg at Thoma var inspirert av Courbet som ble sett på som sosialdemokrat. For et borgerskap som ennå var nervøst etter 1848 var det en logisk tanke at også Thoma delte Courbets radikale politiske tanker. Han kom fra fattige bakgrunn, hadde forkjærlighet for bondemotiver og var inspirert av Courbet. Thoma ble derfor stemplet som Sosialdemokrat. Sosialdemokrat var noe av det verste man kunne ha hengende ved seg hvis man som ung fri maler ønsket å leve av salg til borgerskapet²⁸⁸. Storhertugen tok hele stormen med ro med påpekningen om at unge kunstnere hadde en tendens til å gå over streken.

Gude, hvis borgerlige bakgrunn trolig forårsaket noe av den samme ryggmargsrefleks som hos det resterende publikum, mislikte bildene også av andre årsaker. Forsøket med å bryte ned komposisjonen plaget ham og kritikken stemmer overens med hans syn på den senere realistiske retning.

”... ved at oppstille den directe Malen efter Naturen som den eneste saliggjørende Vei ville man jo udelukke alt dramatisk Liv, alle øieblikkelige Fremtoninger, Storm og Uveir, vexlende Lys og Skygger og i det Hele taget, alt som har bevegelse i sig. Det hedder da fra disse hold,

²⁸⁵ Busse, Herman Eris, *Hans Thoma. Briefen und Berichten*, s 64

²⁸⁶ Thoma Hans: *Im Herbst des Lebens*. s 37.

²⁸⁷ Thoma Hans, *Im Winther des Lebens*, s 67.

²⁸⁸ Busse, Herman Eris, *Hans Thoma. Briefen und Berichten*, s 64

at det må males ”rapid” [...] men det var da vistnok Penselstrøgenes Flothed eller Raahed mer end Skjønheden i det Fremstillede, som fordrede Beundring²⁸⁹.

Thoma gjør i ettertid et poeng av å feie kritikken tilside. Han kalte bildene sine grønne, naturlige og var sikker på at tiden snart ville stille seg på han side. Der og da ble han nesten knust av motgangen.

„Kein Geld und im Konflikt mit der herrschende Gesellschaft. Die Philister sind empört über meine Bilder. Kaum hätte ich geglaubt, dass man sie mit Bildern noch in solche Wut bringen könnte. Um vier Uhr ging ich wieder in den Hardtwald. [...] O Gott, gib mir Kraft und lass mich nicht zuschanzen werden²⁹⁰.“

I et brev 14.1.1869 til storhertugen ber Dietz innstendig storhertugen om å kjøpe et bilde slik at Thoma kan forlate Karlsruhe. ”Der Maler J. Thoma, früher Schüler, jetzt Miether in der Gr. Kunstschule geht hier leiblich und Künstlerisch zu Grunde, wenn sich nicht eine rettende Hand nicht für ihn findet“²⁹¹. Det er av en viss interesse at Dietz skriver brevet. Thoma var aldri hans elev og Dietz forholdt seg nøytral i konflikten med Canon. Han var som tidligere nevnt tilbøyelig til å være enig med Friedrich Pecht i hvordan kunstsolen skulle drives. Spørsmålet er altså hvorfor Gude eller Des Coudres ikke skriver brevet, men den lærer som har hatt minst med Thoma å gjøre. Er det dette Canon refererer til når han sier at Dietz er en gentleman? Hans Thoma forble i Karlsruhe nok et år, men i følge hans egne brev sluttet han å gå til søndagskaffe hos Gude og Lessing. Dietz mener Thoma bør reise til München der det fantes et miljø som kunne la ham utvikle seg i den retning han ønsket²⁹².

Etter hvert fikk komposisjonen en mer avgjørende betydning i Thomas malerier og Canons innflytelse kom til sin fulle rett. Dog allerede fra starten av gjør Canons kolorisme seg gjeldende hos Thoma.

3.4.1 Hans Thomas kunstneriske idealer

Hans Thoma beholdt mye av Canons og Pechts skepsis til teori. ”Das Edelwild Kunst wird oft von den grauen hunden der Theorie lahmgehezt“²⁹³. Det kan skyldes den bitre erfaring Thoma gjorde seg etter utstillingen i Kunstverein i 1869 hvor hans kunst plutselig ikke ble

²⁸⁹ Gude, Hans. *Af Hans Gudes liv og værker*, s 63

²⁹⁰ Busse, Herman Eris, *Hans Thoma. Briefen und Berichten*, s 62

²⁹¹ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Klipparchiv, Brev fra Feodor Dietz til Direktør Hoffinansier Kredell. Datert 14.1.1870. Se brev i avhandlingens del 2.

²⁹² Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Klipparchiv, Brev fra Feodor Dietz til Direktør Hoffinansier Kredell. Datert 14.1.1870. Se brev i avhandlingens del 2.

²⁹³ Thoma, Hans, *Gedichte und Gedanken*, Reuss & Itta. Konstaz, 1919, s 108.

godtatt av det regjerende teoretiske miljøet og ble avvist av det borgerlige miljø. For ham var kunsten personlig. ”Die Kunst ist halt doch eine eigene Sache, am Ende ist Sie gar kein Prinzip, keine Theorie, sonder eine Lebensäußerung, die an Persönlichkeiten Gebunden ist und nur durch Persönlichkeit am Leben erhalten weden kann.”²⁹⁴

Hva Pecht og Canon mente om det individualistiske i kunsten vites ikke. De var i hvert fall enige om at enhver kunstner med talent, teknisk lærdom, og god historisk kunnskap ville finne sin egen vei. Således var ikke teorien viktig for å vise vei. Gude snakket med forventning om den tid Thoma ville legge fra seg sine mest ekstreme sider²⁹⁵. Til en hvis grad skjedde det da Thoma begynte å hente inspirasjon fra ”die Deutsch- Römer” i hovedsak fra Böcklin. Thoma forble anti-teoretisk. Til tross for at Thoma delte mye av kunstsynet til Pecht likte ikke Pecht Thomas kunst. Han anerkjente at de sto på samme side, mot teori og akademiene, spesielt i München, men ble kritisk til Thomas kunst²⁹⁶.

Thomas tidligere bilder viser en tosidig inspirasjon. Den ene er fra hans opplevelse av Courbet, den kommer jeg tilbake til, den andre er fra hans læretid hos Canon. Denne går i stor grad på håndverk, farvebruk og anatomi.

„Wenn ich an die alten Lehr und Irrgänge zurück denke so kommt es mir doch immer mehr vor, als Canon der einzige Lehrer gewesen wäre, der einem etwas Wesentliches zu bieten gehabt hat, und ich ärgere mich oft, dass ich damals zu dumm war, um ihn zu benutzen. Sein Handwerk war jedenfalls das vernünftigste, und einen Teil dessen was Ludwig²⁹⁷ so vortrefflich theoretisch klar macht, hat er praktisch schon damals gelehrt. [...] Meine Technik ist nun wieder ungefähr die, wie damals, als wir zusammen in einem Atelier malten und Canon und Schik regierten²⁹⁸.“

Hans Thoma skriver etter å ha sett de cirka 150 bildene på Exposition Courbet: ”Das war etwas Ganzes, war für mich die Malerei.[...] Nun glaubte ich, meine Bilder malen zu können“ Hans mål var fra det tidspunktet å formidle summen av sine erfaringer²⁹⁹. Samtidig forfektet han hvor viktig det var å kunne jobbe i friluft, bryte linjer og male helt friske farver. Dette kan kanskje virke som en motsigelse når koloritten er inspirert av Canon, men poenget er at det var harmonisering av farverene Thoma lærte av Canon.

²⁹⁴ Thoma, Hans. *Gedichte und Gedanken...*, S 108

²⁹⁵ Helmut, Christa von, *Hans Thoma. Spiegelbilder*, Ernst Klett Verlage, GmbH und Co, KG, Stuttgart, 1988, s 58.

²⁹⁶ Helmut, Christa von, *Hans Thoma. Spiegelbilder*, s 62

²⁹⁷ Heinrich Ludwig, (1829 – 1897) Maler og teoretiker som jobbet i Roma. Ga blant annet ut Leonardo DaVincis ”Traktat von der Malerei”

²⁹⁸ Thoma Hans. *Aus achtzig Lebensjahren.*, s 196

²⁹⁹ Helmut, Christa von, *Hans Thoma. Spiegelbilder*, s 57

En av de få som støttet Thoma i Karlsruhe var maleren Wilhelm Steinhausen (1846 – 1924). Steinhausen hadde kommet fra akademiet i Berlin. Han studerte hos Des Courdres. Det er uklart om han trådte inn i et elevforhold til Canon mens Thoma var i Paris og Düsseldorf. Drewes mener han var en elev³⁰⁰. Steinhausen ble introdusert til Lessings krets av sin venn Anton von Werner³⁰¹. Han var som Thoma skeptisk til kunstakademiene og de skulle forbli venner livet ut³⁰².

3.4.2 Analyse av kunstverkene

Nähenes Mädchen 1868 var det første bildet Thoma malte etter han kom tilbake fra Paris³⁰³. Det fremstiller søster Agatha i det hun sitter og syr foran et åpent vindu. Det står i stil med Thomas tidligere genremalerier idet det fremstiller en arbeidende kvinne fra fattige kår. Det er preget av brunfarven som finnes på vegg, bord og stol. De eneste farvene som bryter opp, er blomstene og Agathas sorte drakt. Thoma sa om bildet at det trengte lite farve fordi det har en fullendt gjennomtenkt form.³⁰⁴ Han skrev også om bildet at han først grunderte lerretet før han malte Agatha i den positur vi ser³⁰⁵. Den mørke undermalingen, den klare gjennomtenkningen av motivet er trekk Thoma har hentet fra Canon. Courbet synes ikke her å ha hatt noen innflytelse.

Derfor kan det være oppklarende å se på bildet i forhold til *Mutter und Schwester des Künstlers, in der Bibel lesend* (1866). Som *Nähenes Mädchen* er bildet malt på en mørk undermaling. Forskjellen mellom lys og skygge er kraftigere og fremhever kontrastene i ansiktene. Farvene er lagt i store strøk og blitt dempet med en kraftig lasur. Bildet fremstiller mennesker som er preget av et hardt liv. Ansiktet til Thomas mor viser at livet har satt sine spor. Denne fremstillingen av menneskelig slit er også synlig i Hans Canons *Schätzgraber* 1867. Drewes anser *Mutter und Schwester des Künstlers, in der Bibel lesend* som et realistisk motiv utført med Canons teknikk og Thomas farvesyn³⁰⁶. Samtidig viser det en innflytelse fra Gudes intense naturstudium. Tre hårstrå faller ned på pannen til Agatha og vi kan tydelig se mønsteret i vesten hennes. Thomas bilde ble dårlig mottatt ved kunsthøgskolen.

³⁰⁰ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie.*, s 23

³⁰¹ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. *Kunst in der Residenz- Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, „Katalogteil“, s 213

³⁰² Helmut, Christa von. *Hans Thoma. Spiegelbilder*, s 58

³⁰³ Leppen, Helmut R, *Hans Thoma Lebensbilder*, „Freiheit, Mut und Zuversicht“, s 32.

³⁰⁴ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Hans Thoma, Gädächtnisausstellung zum 50. Todestag, 15 juni – 11 august 1974

³⁰⁵ Leppen, Helmut R, *Hans Thoma Lebensbilder*, „Freiheit, Mut und Zuversicht“, s 32

³⁰⁶ Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie.* s 158

Sett i forhold til dette bildet fremstår *Nähendes Mädchen* som løsere utført i penselstrøkene. Riktig nok er det forskjell mellom lys og skygge, men kontrastene i bildet er mye mindre. Selv om det faktisk fremstiller en arbeidende pike, virker bildet ikke like ”hardt” som *Mutter und Schwester des Künstlers, in der Bibel lesend* da vi ikke så godt ser slitet i skikkelsenes ansikt. Dog finnes det kanskje en påvirkning fra Courbet i den nøkterne skildring av figuren, uten sterke effekter.³⁰⁷

Men for virkelig å se påvirkningen fra Courbet er det bedre å studere *Portrait Wilhelm Steinhausen*. Steinhausen forlot Karlsruhe senest i 1869 så bildet kan være malt etter et fotografi.³⁰⁸ Helt i forgrunnen av bildet sitter Steinhausen kledd i mørke klær på en amerikansk Rohrsthul.³⁰⁹ Hodet har han vridd slik at det sees i to tredjedels profil. Ansiktet til Steinhausen er ikke helt klart modellert. Til venstre i bildet er det en buskvekst med røde blader, hvorav noen av dem nesten treffer hatten til Steinhausen. Steinhausen holdt på å lese en bok. Det kan synes som han har sluttet å lese. Han sitter og tenker der han stirrer på skrått, rett frem, ut i bildets venstre hjørne. Bildet er avskåret slik at vi ikke ser foten til Steinhausen. En slik avkjæringen benyttet verken Canon eller Gude, derimot benyttet Courbet seg av slike avskjæring i sine komposisjoner.

Hva som er i bakgrunnen er det vanskelig for betrakteren å se. Den er sammensatt av farveflater som det er risset i. Farvekomibinasjonene grønt, brunt og rødt går igjen. Også bladene er svært uklare, og lengre ned mot venstre hjørne blir det vanskelig å skille dem fra hverandre. Innover i billedrommet på venstre side er det røde elementer som kan være en fortsettelse, eller en rekke, av samme type plante som vi ser i forgrunnen. Det er denne planten og de røde flekkene i bakgrunnen som kritikerne karakteriserte som kinesisk. Således var de blant ankepunktene mot utstillingen og Thoma.

Det er ingen himmel i bildet, så Steinhausen må sitte i et lukket rom utendørs. Farvene tilsier at det vi befinner oss ute, spesielt de røde linjene på venstre side. Steinhausens hatt gjør at vi kan anta at bildet er malt ute, noe som leder til at Steinhausen befinner seg i en skog, eller på et beplantet sted.

Forholdet til farven er meget fritt. Farvene glir over i hverandre. Linjene er ikke klare, for eksempel er hattens brem uklart formulert. Bladene er ikke avgrenset av en form og farvene deres blandes med luften som henger omkring dem. Om dette er fordi det blåser og at de derav er vanskelige se, kan vi ikke avgjøre. I *Selbstbildnis* fra 1871 ser vi at mye av den

³⁰⁷ Leppen, Helmut R, *Hans Thoma Lebensbilder*, „Freiheit, Mut und Zuversicht“, s 34.

³⁰⁸ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. *Kunst in der Residenz- Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, „Katalogteil“, s 213

³⁰⁹ Leppen, Helmut R, *Hans Thoma Lebensbilder*, „Freiheit, Mut und Zuversicht“, s 35.

samme teknikken brukes for å skape bakgrunnen. Denne gangen er grønnfavrven dominerende. En gren kan ses oppe i venstre hjørne og himmelen er synlig i høyre. Her er det altså tydelig at vi befinner oss ute, men er det en skog, en have, ser vi en bekk i bakgrunnen eller er det blomster? Alt er som i portrettet av Steinhausen, overlatt til tilskueren å vurdere.

Den noe melankolske holdningen til Steinhausen kan vi finne igjen i skikkelsen Gabrielle Borreau i Gustave Courbets *Träumerei* (1862). Både Gabrielle Borreau og Wilhelm Steinhausen stirrer tomt ut i luften. Malemåten har også en hvis likhet, til tross for at i *Traumerei* er det klart at vi befinner oss ute. Det anes en himmel i bakgrunnen, men er som i både *Selbsproträt* og *Porträt Wilhelm Steinhausen* relativt udefinert. Helmut R. Leppem henviser til at komposisjonen i bildet minner om Courbets *Die eingeschlafene Spinnerin* (1853) som Thoma så i Paris³¹⁰. Spinnersken sitter på en stol og har som Steinhausen mistet interessen, sannsynligvis fordi hun ikke klarer å konsentrere seg. Hun har sovnet fra sitt arbeid ved rokken og har garnet i fanget.

Det er tydelig at av Gude og Lessings prinsipper er forlatt. I bildet finnes ingen av de grundige naturstudiene som de begge var tilhengere av. På grunn av den uklare presiseringen av bakgrunnen er det vanskelig å fastsette hvor bildet er malt. Gude som vi har sett kunne bruke farveflater for å skape et inntrykk, som i *Innseilingen til Christiania* gjør dette kun når det minner mest om naturen, og tilskueren forstår hensikten bak det. Thoma derimot lar dette bli stående som en gåte.

Malemetoden har fremdeles noe av Hans Canon i seg. Han var vant til å male sine portretter mot en mørk bakgrunn. Trolig har Thoma valgt hans metode med mørk undermaling, for å modellere på toppen av dette underlaget.

Selv om bildet er malt i friluft er det andre malerier som i større grad kan fungere som eksempel på Thomas friluftsmaleri. Et eksempel på dette er *Agathe mit Weisssem Hund* (1869). Her ser vi at Thoma har gått bort fra sin mørke undermaling og grønnfarven er et eksempel på hva som senere ble kritisert for å være ”Thomasalat”.

Etter at Thoma reiste til München ble Ferdinand Keller kalt til Karlsruhe. Noe av intensjonen med denne invitasjonen var å roe gemyttene til dem som hadde gått lei av Gudes naturalisme. Samtidig ble Wilhelm Riefsthal ansatt som professor i genremaleri.

³¹⁰ Leppen, Helmut R, *Hans Thoma Lebensbilder*, „Freiheit, Mut und Zuversicht“, s 35

3.5 De ”tidlige realisters” nederlag

Det er med ansettelsen av Ferdinand Keller som lærer i historiemaleriet høsten 1870 at de ”tidlige realisters” dominans ved kunsthøgskolen systematisk utfordres, og at de til sist mister sin dominans.

Keller ble ansatt etter å ha fått glimrende kritikker for sin kunst, blant annet på Verdensutstillingen i Paris³¹¹. I 1873 rykker han opp til professor og samtidig begynte Wilhelm Holter å studere i Karlsruhe. I sine erindringer skrev Holter at da han ankom var ”Denne skole [...] bestyrt af Professorkollegiet, som den gang bestod av Malere Gude, Des Coudres og Ferdinand Keller³¹²”. Etter tre års undervisningstid, i en alder av 31, hadde Keller en hånd på rattet. Holter beskriver videre Ferdinand Keller.

”Ved sin smukke og belevne Person blev han en meget skattet Selskabsmann og kom bl.a. ofte i det Lessingske hus, og nettopp gjennom disse Kredser blev han Professor ved Kunsthøgskolen. Men da han havde naaet, hva han attraaets, gled han over til Modpartiet, hvor hans Ærgjerrighet muligvis havde større chanser. Han kom ogsaa snart til at spille førsteviolin. Gamle Lessing [...] kunne aldri rigtig tilgive Keller [...] og omtalte ham ikke gjerne³¹³.”

Holter beskriver her til dels begivenheter som skjedde før han ankom. Kellers karakter stemmer godt overens med andre beskrivelser. Hans venner omtalte ham gjerne som elskeverdig og med et humør som en sol. Dette inntrykk av Keller kan Holter fått av egen erfaring. Kellers vennskap med Lessing virker mer tvilsomt, selv om man ikke skal se bort i fra at de hadde en viss selskaplig omgang³¹⁴. Keller gikk allerede i 1864 ut mot Gude, og sto på Canons side i konflikten dem imellom.

Kunstnerisk var Keller inspirert av Feuerbach og Canon. At Lessing ikke gjorde noe for å hjelpe Keller kommer jeg tilbake til senere. Det som kan fastslås er at Kellers store suksess fra 1870 førte til at han rundt 1880 oppnådde en diktatorstilling ved kunsthøgskolen.

³¹¹ Pecht, Friedrich, *Kunst für Alle*, 10 jg. 1894 – 1895 15 juli, s 305 ff.

³¹² Holter, Wilhelm, *Erindringer om mitt liv*, s 87

³¹³ Wilhelm Holter, *Erindringer om mitt liv*, s 102.

³¹⁴ Gaertner, F.W, *Ferdinand Keller*, s 33.

Hans maktposisjon kan sammenlignes med den maleren Franz von Lenbach (1836 – 1904) hadde i München og Kellers studievenn Anton von Werner senere fikk i Berlin.³¹⁵

Keller kom til skolen da den tysk-franske krig startet. Denne krigen aktualiserte en kunstnerisk konflikt mellom ”fransk inspirert kunst” ofte sett på som malerier fullført i friluft eller med et radikalt politisk budskap og ”tysk kunst”. Konflikten hadde ulmet i Karlsruhe siden Thoma hadde sin utstilling i kunstforeningen i 1869, men den tysk – franske krig tvang kunstnere til å velge side. Den norske maler Frederik Collett (1839 – 1914), som var politisk frankofil var oppskaket over at Tidemand ”uttaler i et Brev hertil [København] aldeles ligefrem sin Glæde over at Franskmændene faar Bank, saa de ikke kan komme til Düsseldorf”³¹⁶. Otto Sinding, som sammen med Hans Gude jobbet på lasaretten skriver hjem til Johan Martin Nielssen. ”Jeg haaber ... at du ikke er enig med de ravruskende gale menneskene der oppe [i Norge] som kalder Tyskerne Rakkerpak og Barbarer og anser Franskmanden som de største Helgener og Martyrer, som nogensinde har faaet paa Pukkelen”³¹⁷,

Som lærer ved kunstkolen ville Keller mer enn å stoppe den franske innflytelse. I sitt angrep på de ”tidlige realister” var det tre sentrale momenter. Keller var talsmann for badiske kunstnere og var skeptisk til at ”preussere” tok deres plass. Han mente han at historiemaleriet var viktigere enn landskapsmaleriet. Til sist motarbeidet han Düsseldorfakademiets kunstnere som han mente var for svake teknisk sett.

3.5.1 Keller formes som kunstner

Schirmer ville lære Keller å male badiske landskapsmotiver, men med lite hell. Bildet *Ein Sommertag am See* (1864) er et av de få resultater. Kellers avstandtagen fra landskapsmaleriet kom av hans manglende interesse for naturstudiet. I sine landskapsmalerier hentet han motiver fra hukommelsen eller fantasien. Hans brasilianske malerier *Reisenden in Brasilien* (1864), *Riولandscape* (1864) og *Humbolt in Ontario* (1877) er eksempler på dette. De førstnevnte bildene fikk, tiltross for sitt brudd med den naturalistiske holdningen, meget gode kritikker da de ble stilt ut i 1864. *Riولandscape* ble kjøpt av storhertugen. Keller hadde således et godt utgangspunkt, men det var ikke nok til å overtale ham til å bli landskapsmaler.

³¹⁵ Schrödter, Karin. *Die Malerei Friedrich Kallmorgens*, Bidrag til Monografi of oeuvre, Diplom arbeid ved Humboldt – Universität, 1966, s 20.

³¹⁶ F. Colletts brev til J. Nielssen den 18.10 1870, Statsarkivet i Kristiansand, Sitert etter Strøm-Olsen, Terje. Johan Nielssen – sørlandetsskildrer. Arneberg Forlag. Oslo 2005, s 34

³¹⁷ O. Sindings brev til J. Nielssen den 7.3.1870, Statsarkivet i Kristiansand, Sitert etter Strøm-Olsen, Terje. 2005, s 34

Etter å ha studert med Hans Canon i 3 år forlot han Karlsruhe i 1867 og fikk sitt gjennombrudd på Verdensutstillingen i Paris i 1867 med bildene *Der Tod Philipps II von Spanien* og *der Alchymist*³¹⁸.

Fra Paris dro han til Roma hvor han i 1867 leide en stor leilighet, rett under Amselm Feuerbach atelier, i nærheten av "Via Corso". Her utviklet han og Feuerbach et nært, men ikke helt stabilt, vennskap. "Damit ich Karlsruhe ja nicht vergesse, hat sich der junge Keller neben mir zum Überflusse eingenistet" skrev Feuerbach til sin stemor³¹⁹. Keller hjalp Feuerbach med et av hans hovedverk *Urteil des Paris* (1871). Han skal ha malt deler av motivet under Feuerbachs instruksjon da denne sto fast og hadde nerveproblemer³²⁰. Deres forhold ble senere dårlig i følge Feuerbach. Det hevdes at Feuerbach var menneskesky. En grunn til dette var at Keller i 1869 tok seg friheten til å male Nanna Risi, Feuerbachs favorittmodell som rømte med en rik englander til Napoli i 1865. Kellers portrett av Nanna Risi fra 1869 kan være malt etter fotografi. Det har en annen vinkel, men er stilistisk svært likt Feuerbachs bilde av Nanna Risi fra 1861.

Da Keller ankom Karlsruhe som lærer i 1870 opprettet han klubben "Würstomia" for kunstnere som delte hans syn. Klubben hadde lokaler i Kunstforeningen. Selv om klubbens medlemmer i hovedsak delte Kellers mål og kunstsyn, ble en gjestfri invitasjonspolitikkk praktisert. Kunstnere med andre oppfatninger enn klubbens ble gjerne invitert når "Würstomia" fikk levert et "oksehode" med vin³²¹. Her viste Keller en romslighet som kan ha vært medvirkende til at han ikke opplevde den antipatien som Canon tidligere hadde gjort.

I 1873 fikk Kellers maleri *Nero bei Brande Roms* best omtale av Kunstscolens, og de Karlsruhe baserte kunstneres, malerier ved verdensutstillingen i Wien og ved den internasjonale utstilling i München i 1874³²². Dette styrket hans posisjon i Karlsruhe

„Ferdinand Keller ist eine ganz hervorragende koloristische Kraft, die wir am allerwenigsten in Karlsruhe vermutet hätten. Er hat allerdings durch seine früheren Werke, namentlich durch das Bild „Tod Philipp II“ bedeutende koloristische Begabung gezeigt, die im „Nero“ noch mehr zur Ausdruck gelangte. Zu dem koloristischen Werte des Werkes kommt aber außerdem noch eine ganz vortreffliche Zeichnung – ausgenommen das junge Mädchen zu Füßen Nero's,

³¹⁸ Kurz darauf, noch bei der Pariser Weltausstellung von 1867, siel auch ein Karlsruher zum erstenmale durch sein glänzendes malerisches Talent auf. Tod Philips II. Das ist ein geborner Maler. (Friedrich Pecht.)

³¹⁹ Feuerbach, Anselm, *Briefe an die Mutter*, Ausgewählt und eingeleitet von Anni Paul-Pescatore, Berlin Kanter-Verl, 1939, s 231,

³²⁰ Gärtner, F.W, *Ferdinand Keller*, s 28.

³²¹ Wilhelm Holter, *Erindringer om mitt liv* s 102. Et oksehode er 36 liter vin.

³²² Generallandesarchiv Karlsruhe. GLA 56 – 347.Ausserordenliche Beilage zur Allgemeine Zeitung. Donnerstag 24 april. 1873,

die entwikelten Formen zu klein gegen die hinter ihr stehende Geliebte Nero's erscheint -, an der sich viele unserer hiesigen Künstler ein gutes Beispiel nehmen könnten³²³."

I en tid som ennå omtalte Cornelius' *Glyptothekfresker* som fortreffelig kolorisme, var Kellers mål å fremelske kraftige farver³²⁴. Han dyrket virtuositeten og den teknisk dyktighet. Sitatet gir et bilde på hvilket brudd Keller var med den herskende tradisjon ved skolen, og underbygger at den tyske kunstverden ikke anså kunsts skolen i Karlsruhe som en institusjon med stor koloristisk tradisjon.

Kellers insistering på teknisk grundighet var viktig i hans kunstnerskap. Hans oeuvre viser at han i de påfølgende 8 år etter sitt gjennombrudd tok store oppdrag innenfor svært forskjellige genre. Han hadde stor suksess med landskapsmaleriene fra Brasil i 1864, slo igjennom i 1867 med historiemalerier og etablerte seg samtidig som portrettmaler. Deretter fikk han to store religiøse freskeoppdrag *Himmelfart Mariens* (1871)³²⁵ og *Jesus am Kreuz* (1871)³²⁶ og lagde teaterforheng i 1873 og 1875. Et eksempel på Kellers grundighet sees i *Markgraf Ludwig besiegt die Türken am Salamkemen* (heretter kalt *Türkenlouis*) fra 1879. I fremstillingen av teppene sees tydelig mønsteret av arabiske blomster. Denne fokus på detaljer gjorde at Keller i løpet av et par år fikk et rykte om at han kunne alt.

„Er kan alles. Er Beherrscht in gleicher Weise den nachten Menschen wie alle Kostümfiguren, wie Pferde, Hunde, Raubtiere, Vögel, wie Früchte, Ornament, Architektur oder die Landschaft in der derselbe Grundton, wie in seinen großen Dekorationen, transponiert auftritt³²⁷“

3.5.2 Den badiske Makart

Rundt 1870 var Keller tydelig influert av Hans Canon, Anselm Feuerbach, Carl Piloty og Hans Makart. Påvirkningen fra Feuerbach er mest synlig i Kellers antikkinspirerte og allegoriske kvinner. Hans fresker som *Neuziet* 1885 viser en komposisjonsmessig påvirkning fra Feuerbachs *Gästmal beim Plato* (1871) eller Thomas Coutures' (1815 – 1879) *Rom i forfallstiden* (1847). Fra Feuerbach har Keller hentet en kjølig avbalansert farveholdning og en klar formgivning.

Påvirkningen fra Canon er tydelig i Kellers portretter og i bildet *Moderne Diana*. Som i Canons *Geflügelhändlerin* (1861) er penselstrøkene i *Moderne Diana* delikat utført. Farvene er noe dusere enn vanlig for Keller. I dette bildet er Keller mer forsiktig enn Canon i

³²³ *Dioskunsten*. „Korrespondenzen“, Jhr XIX, 1875, s 75.

³²⁴ Schutze, Paul, *Zeitschrift für bildende Kunst*, „Ferdinand Von Keller“, – Naumburg, Leipzig 1897, s 21.ff.

³²⁵ Heidelberger Jesuittenkirche.

³²⁶ Weiher / Bruchsal. Katholische Pfarrkirche.

³²⁷ Schutze, Paul, *Zeitschrift für bildende Kunst*, „Ferdinand Von Keller“, 17.ff.

bruken av clair obscur. De rene linjene tilsier en fint tegnet design og understreker en harmoni og ro som Keller senere erstattet med dynamisk fremstilling.

Carl Pilotys isenesettelse av motivet ble viktig for Keller da han arbeidet for å fremheve dramatikk og dynamikk. Inspirasjonen kommer til syne i *Hero und Leander* fra 1874 og 1880³²⁸ og *Türkenlouis* fra 1879. I førstnevnte bilde sees Leanders kropp, drivende død med bølgene inn mot land, mens Hero kommer løpende langs klippene. I tidligste versjon av *Hero und Leander* ligger noe mer av tolkningen hos betrakteren. Her er ikke bølgene så store. Det er det fremdeles en sjanse for at Hero klarer å redde Leanders kropp fra maltraktering i klippeveggen. Som Pilotys i *Seni ved Wallensteins lik* (1855) brukte symbolet med de utbrente lys i lysestaken for å understreke at døden har intruffet³²⁹, har fakkelen til Hero slukket. I 1880 utgaven i Wien er dynamikken forsterket. Bølgene er større og løfter Leander opp i det han skal til å kastes inn i klippeveggen. Her kan Hero, som har mistet sin fakkell, kun være vitne til sin elskedes død³³⁰, på samme måte som Seni kun kan konstatere at Wallestein er drept. Ingen av de to kunne gripe inn i sjebnens gang. Slik som Piloty har plassert Wallenstein i mørke der han betrakter den lyssatte Wallenstein er befinner Hero seg i skyggen mens Leander er badet i lys.

I *Türkenlouis* har Keller plassert motivet som om det skjer på en scene. Dette gjorde Piloty i *Thusnelda i Germanicus tryumftog* (1873). I skildringen av da Markgraf Ludwig av Badens angrep i 1691 slo tyrkeren Mustafa Köperlies hær, brukes andre effekter for å fortelle tilskueren at tragediens, og seierens, øyeblikk er nært forestående. Dette vises ved kvinnen i teltet som skriker, mens hun forsøker å komme seg bort, og en papegøye som skriker i det den letter fra sin pinne. Både kvinnens og papegøyens skrik understreker angrepets hastighet. Ingen av dem har kommet seg unna. Det er sjokkreaksjonen vi ser hos fugl og mennesket. I *Türkenlouis* har Ludwig ankommet og i realiteten vunnet slaget. Köperlie har stukket seg i hjel med sabelen, men Ludwig har ennå ikke begynt nedslagtingen. Som der Thusnelda føres forbi Germanicus forstår tilskueren at dommen snart skal skje. Ludwig Wilhelm von Baden skrev senere til Keiseren at han ikke trodde ”dass in diesen Seculo ein scherffers und blutigers Gefecht vorbegegangen”³³¹.

³²⁸ *Hero und Leander* 1874 er en grisaille og et forarbeid til tresnitt illustrasjonene til Schillers ballade med samme navn gitt ut i en praktutgave av Schillers verk i 1877. Keller jobbet videre med motivet for et maleri som befinner seg i Historisches Museum i Wien, 1880 og ett som henger i Art Museum i Phoenix/ USA, 1888.

³²⁹ Heilmann, Christoph, *Svermeri og Virkelighet. München i norsk maleri*, Nasjonalgalleriet, Oslo, 2002, s 24.

³³⁰ Fremstillingen av en ulykke som skal til å skje benytter Piloty i *Prinsene Edvard og York sperres inne i Tower London* (1870 – 72), Det dramatiske i bildet ligger i tilskuerens viten om hva som skal skje.

Nasjonalgalleriet. 2002, Katalog, s 345

³³¹ Froitzheim, Eva-Marina, *Ferdinand Keller. (1842 – 1922)*, s 32.

Piloty's påvirkning var stor, men på 1870 tallet var det farvebruken til Hans Makart som hadde størst innflytelse på Ferdinand Kellers utvikling som kunstner. Makart satte i så stor grad sitt preg på 1870 tallet at hans påvirkning ble kalt "Makartismus" av en sarkastisk Feuerbach³³². Det er ikke usannsynlig at Feuerbachs mishag mot Keller forsterket seg ettersom Keller utviklet seg i retning av Makarts malemetode. Feuerbach skriver om Makart til Johannes Brahms "Den brutalt påtrengende fargen finner vi ikke hos Veronese, han er beskjeden som en ekte kavalier [...] beskjedenhet må bli kunstens parole. Er vel kunsten til for å forbløffe ved teknikk"³³³

Keller uttalte at han på dette tidspunktet malte store lerreter med bomber og granater. Ingen farvekombinasjon var morsom nok³³⁴. Dette ga Keller tidlig kallenavnet "Der Badischer Makart". Inntrykket ble forsterket siden hans skisser minnet om Makart. Et eksempel er hans forslag til *Vorhang der Dresdener Hoftheaters* som lenge ble antatt å være av Makart³³⁵.

Keller lar farvekombinasjonen og de kraftige penselstrøkene sprengte den tegnede komposisjons rammer. Han bryter de tegnede linjene for å fremheve dynamikken. Det er naturlig å peke på *Türkenlouis* for å illustrere dette poenget da det brukes både i fremstillingen av Köperlies telt og i armeen som følger Ludwig. I Köperlies telt prøver råds menn og slaver å komme seg unna. For å understreke bevegelse er konturene utvisket. I armeen ser vi dårlig ansiktene, de fleste ser ut til å skrike. Bak den steilende hesten sees et lite parti som er totalt utvisket av røyken fra en pistol. Denne teknikken benytter Hans Makarts for eksempel i *Dante und Vergil im Inferno 1863*. Dante og Vergil reiser over Styx forstyrret av døde som prøver å komme opp i båten. Kampen mellom de døde er fremstilt i så tykke og uartikulerte penselstrøk at man skulle tro det var en skisse tiltross for at det er et ferdig verk.³³⁶

Påstanden om at Keller var en skygge av Makart er tiltross for disse aspekter ikke helt rettfærdig. Han holdt fast ved å tegne opp motivet på den grå undermalingen som han har lært av Canon. Han benytter også grå undermaling til forskjell fra Makart som ofte brukte brun. Farvene og de heftige penselstrøkene har sin påvirkning fra Makart, men er ikke en ren etterapning. Keller har en mørkere koloritt, noe som reflekterer hans motivvalg. Keller var generelt mindre sensuell, men derimot mer "dannet" og dramatisk enn Makart. Hans

³³² Koch, Michael, *Ferdinand Keller: Leben und Werk* s 18.

³³³ Østerberg, Dag, *Brahms*, s 111.

³³⁴ Gaertner, F.W, *Ferdinand Keller*, s 37.

³³⁵ Frodl Gerbert, *Hans Makart, Monographie und Werkverzeichnis*, Residenz Verlag, Salzburg, 1974, s 63.

³³⁶ Frodl, Gebert. *Hans Makart in der Österreichischen Galerie Belvedere Wien*. Verlag Galerie Welz. Salzburg 2000, s 22.

allegorier av årstidene er påkledd og tilbaketrukne. Til sammenligning er Makart *Der Sommer* og *Die Fünf Sinne* (1879) full av akter som nyter sommeren eller lever ut de fem sansenes egenskaper.

Nå hendte det at Keller gjenga motiver Makart tidligere hadde arbeidet med. Makart skal angivelig ha malt *Nero Beim Brand von Roma* (1865) for Hotell Bristol i Salzburg. Det finnes ikke litteratur om bildet før 1941, så det er uklart om Keller kan ha sett det³³⁷. Uansett kan det fungere som eksempel på forskjellene mellom de to kunstnere. Mens Nero i det angivelige Makart maleriet beskuer nærmest en orgie i forgrunnen, står Kellers Nero alene og ser mot statuen av seg selv. Hans elskerinne kneler i klassisk positur ved hans føtter. Keller velger heller ikke sensuelle motiver som *Die Bacchantenfamilie* (1880) eller *Der Triumph der Ariadne* (1874) hvor skikkelsene enten symboliserer det backantinske liv, eller seksuelle motiver med nakne menn og kvinner. I sine akter anvender Keller heroiske positurer som i *Philosophi* (1912) eller filosofisk naken renhet i *Musik und Liebe* (udatert)

I temavalgene for sine store lerreter er Keller mindre dekorativ enn Makart. Han bruker blant annet ikke en dekorativ gullbakgrunn i sine bilder som Makart gjør i *Moderne Amoretten* (1868). Derimot er han mer dramatisk. Hans valg av historiske hendelser, dette gjelder ikke hans fresker, allegorier og keiserportretter, er gjerne dystre situasjoner. Triumføyeblikket som Makart fremstiller i *Der triumph der Ariadne* (1874) eller *Der Einzug Karls V in Antwerpen* (1875) appellerte kanskje ikke til Keller. I hans historiemalerier som *Nero Beim Brand Roms*, *Markgraf Ludwig besiegt die Türken am Salamkemen*, *Hero und Leander* eller *Tod Philips II* er det ingen lykkelig avslutning i vente, ellers har tragedien allerede skjedd. Dette har Keller tilfelles med Carl Piloty. En konsekvens av dette er at Keller ikke bruker de varme farvene til Makart, hans bilder er mer dystre, og den middelhavsblå himmelen trenges ikke³³⁸.

Senere utvikler Keller seg i en mer symbolisisk retning som kjennetegnes av hans maleri *Böcklins grab* (1901).

3.5.3 Kellers ideologiske forankring

Der Kellers maleriske stil med tiden forandret seg, forble han sine ideer tro. Disse er det naturlig å se i sammenheng med Friedrich Pecht. Pecht og Keller var, i motsetning til Thoma og Canon som delte flere av Pechts synspunkter, personlige venner. Tankemessig stod de

³³⁷ Frodl Gerbert, *Hans Makart, Monographie und Werkverzeichnis*, s 439.

³³⁸ For middelhavsblå himmel hos Makart se: "Venedig Huldigt Caterina Cornaro 1872 – 73" "Der Triumph Adriane 1873 – 74" "Der Einzug Karls V in Antwerpen 1875" "Der Nilagd der Kleopatra 1876"

nært. Begge var skeptiske til det ”tidlige realistiske” landskapsmaleriet. Det franskinspirerte friluftsmaleriet hadde de kun avsmak for. Keller som var ateliermaler på sin hals mente friluftsmaleriet var et tilbakeskritt i teknikk. Som maleren Franz von Lenbach kjempet han mot nyere fransk kunsts innflytelse³³⁹.

På 1870 tallet var Keller opptatt av mytologi og historiefortelling, hva Pecht vil kalle allmenndannelse, og frem til 1875 hadde han ikke et kraftig nasjonalt sinnelag. Etter 1875 gikk han som Pecht inn i nasjonens tjeneste. Frem til dette representerer han en fortsettelse av den pan – europeiske holdning som vi finner hos ”die Deutsch – Römer”. Han vektlegger derfor en felles europeisk kulturhistorie. Igjen kan det være naturlig å se på *Hero und Leander* og *Türkenlouis*. Begge malerier underbygger den Italiensk–Germanistiske tradisjon. Hero og Leander er en mytologisk historie. Keller vektlegger at Leander har flyttet seg til en immateriell eksistensform og lever videre gjennom myter og historier. Den mest kjente tolkning av denne myten er skrevet av den tyske dikter Friedrich von Schiller (1759 – 1805). Bildet er et godt eksempel på felles tysk – romerske kultur. *Türkenlouis* fremstiller Markgraf Ludwig av Baden som i 1691 slo tyrkerne nordvest for Beograd. Slik fremhever Keller at det er takket være Badisk innsats at den vesteuropeiske kultur ikke led samme skjebne som Constantinopel som falt for tyrkerne.

Til tross for dette var Canon og Thoma mer ideologisk beslektet med Pecht. Keller var forkjemper for en lokal badisk kunst, noe han hadde til felles med både Thoma og Canon. Keller skilte seg fra Canon som tilhenger av det tyske rike. Der Canon og Thoma var tilhengere av å bygge opp lokal kunst for den ”lokale kunstens skyld” virker det som Keller støttet det som et virkemiddel for å ta kontroll over skolen. Etter at Gude reiste til Berlin i 1880 og Lessing døde samme år forsvinner i hvert fall mye av Kellers interesse for den lokale kunsten.

Keller førte som Gude og Lessing sine studenter inn på et kunstnerisk spor. Han var politisk i sine valg. Som Lessing arbeidet systematisk mot idealismen arbeidet Keller mot den moderne franske kunst. Keller opplevde derfor senere litt av det samme opprør som Gude og Lessing hadde opplevd. En av hans elever sa med referanse til flere av Kellers polemiske utsagn ”Ich verlasse die Kunst und bleibt Landschaft”. Hos Keller var det først etter studentene hadde lært det praktiske, tekniske og historiske at de måtte finne sin egen vei.

3.5.4 Ferdinand Keller som lærer

³³⁹ Nasjonalgalleriet, Svermeri og virkelighet – Münchent i norsk maleri, ”Katalogdel”, Oslo, Nasjonalgalleriet, 2002, s 323.

Da Keller ble ansatt opprettet han med en gang en studieforening, etter Schirmers eksempel. Denne møttes en gang i uken. Først på et vertshus, senere hjemme i Villa Keller³⁴⁰. Keller underviste i anatomi og var professor i historiemaleriet fra 1873. Hvordan Keller var som lærer er vanskelig å fastslå siden kildene spriker. Sannsynligvis avgjorde kjemien mellom lærer og elev om han fremstod som en god lærer.

For Keller var en svært direkte mann og det kan ha støtt noen av hans elever. Derfor kan det være greit å ha i mente hva noen av hans kollegaer og kritikere mente. Adolf Schroedters sønn Hans Schroedter innrømmer: Als Lehrer brachte er seinen Schülern in beneidenswert kurzer Zeit eine sichere Malweise bei.³⁴¹ Han mente stilen ikke egnet seg til det nye friluftsmaleriet. Keller lærte opp i den teknikken han og Canon hadde benyttet. Så lot han sine studenter finne egen vei³⁴²

Kellers ry var tilstrekkelig til å lokke den i Weimar utdannede og etablere landskapsmaleren Edmund Kanoldt (1845 – 1904) til å starte i hans kunstnerklasse³⁴³. Kanoldt ønsket å lære om farvebruk og figurtegning. Selv om forholdet mellom de to kunstnere var profesjonelt hadde Keller stor innvirkning på Kanoldt. Kanoldt plasserte flere ganger Kellers figurer inn i sine landskapsmalerier. Dette gjelder spesielt *Die Landschaft mit Dido und Aeneas auf der Jagd* (1879) som ble utstilt med følgende notis ”Figuren nach Ferdinand Keller”. Opphavet er en identisk ryttergruppe i Kellers illustrasjon til *Schiller Werke* i 1877³⁴⁴. Kellers Hero i *Hero und Leander* finner vi igjen i Kanholds *Sappho und Leukate* (1879) og han tok opp Kellers tema i sitt eget landskapsmaleri *Hero und Leander* (1883)³⁴⁵.

Til tross for Kellers påvirkning på Kanoldt var han nok en mer betydelig maler enn lærer. Keller var en av de siste suksessfulle historiemalere, men skapte ingen skole. Franz Hein fremstiller ham som emosjonløs. En lærer som kunne vise sine studenter mye, men aldri forholdt seg til dem og derfor hadde problemer med å lære bort. Hvis hans studenter hadde problemer med noe teknisk ville han male det for dem, hvilket gjorde at bilde unektelig ble imponerende, men studenten lærte ikke teknikken.

³⁴⁰ Gärtner, F.W. *Ferdinand Keller*, s 36.

³⁴¹ Koch, Michael, *Ferdinand Keller: Leben und Werks* 40.

³⁴² Froitzheim, Eva-Marina, *Ferdinand Keller. (1842 – 1922)* s 13.

³⁴³ Müller-Scherf, Angelica. Edmund Kanoldt. *Landschaft als Abbild der Senhsucht*. „Ikonographie und Stil im Werk von Edmund Kanoldt, 1994., s 22.

³⁴⁴ Müller-Scherf, Angelica. Edmund Kanoldt. *Landschaft als Abbild der Senhsucht*. „Ikonographie und Stil im Werk von Edmund Kanoldt, 1994, s 34

³⁴⁵ Froitzheim, Eva Marina, *Edmund Kanoldt. Landschaft als Abbild der Senhsucht*. „Kanoldt in Karlsruhe, Städtische Galerie im PrinzMazPalais Karlsruhe, s 90

Et annet bilde tegnes av Ernst Würtenberges som skriver: "Zuerst war Keller zurückhaltend in seiner Kritik, bis er meine schwächen und Grenzen genau kannte, dann aber legte er so schärfer los"³⁴⁶ „Keller var opptatt av at hans studenter skulle konseptuelt vite hvordan scenen de malte så ut i virkeligheten. "Wo steht diese Figur? Was ist das für ein Raum, wo ist der Augenpunkt?" Han har også skeptisk til ideer om det abstrakte. "Glockengeläute können Sie nicht malen. Ein Bild muss durch die Form, die Farbe etwas sein, nicht durch den Gedanken" [...] Er wollte, dass ich ein Motiv zu Ende dachte als Farbe und Form"³⁴⁷. Her ser vi en holdning som tydelig kommer fra Hans Canons læremetode. Canon var av den oppfatning at man ikke skulle male en strek før man hadde sett for seg hele bilde. Kellers direkte form kom frem i tilbakemeldinger som: "Porträtieren Können Sie! Das Philisterporträt gelingt Ihnen sogar ausgezeichnet. Ihre Kompositionen sind dagegen noch nicht auf der Höhe"³⁴⁸.

Ifølge Hein var Keller helt uforstående til plein-air maleriet og prøvde å føre kunstnere inn i sin tradisjon. Eleven Schmidt-Pecht sier det på en noe annen måte: „Nicht seine persönliche Malweise suchte er den Schülern zu oktorein, die Tradition des Größten, was die Kunst geschaffen, suchte er als Richtschnur jedem einzuprägen"³⁴⁹. Det som fremkommer er at han var en perfeksjonist. Hans kritikker Hein erindrer Kellers oppfordring: „Alles, was Sie Machen, meine Herren, sei es klein oder groß, machen Sie so gut wie Sie können. Das ist allerdings der weg zur wahren Künstlerschaft, den ich nie versäume, auch meinen Schülern dringend zu empfehlen"³⁵⁰.

3.5.5 De "tidlige realister" utfordres

Keller fortsatte kampanjen som Canon hadde satt i gang med å bringe frem badiske kunstnere. Han hamrer løs mot Gude, Riefstahl og Des Coudres som representanter for Düsseldorfskolen. Wilhelm Holter forteller:

Det var [...] noksaa skarpe uoverenstemmelser inden Kollegiet, og det følgende Aar blev Reifstahl utnevnt til Direktør. Det hjalp imidlertid ikke, Rivningene havde en dybere grund. Det var en strid mellem det national – mer om man vil particularisk – badenske Element, der representeres av Keller og billedhuggerne Steinhäuser og Moest, og Udlendingerne "Preusserne" Reifstahl, des Coudres og Gude, som regnedes med til Preusserne [...] Badensere havde vistnok strax sluttet sig til Preussen i den nationale kamp mot Frankrig i

³⁴⁶ Würtenberger, Ernst, *Das werden eines Malers*, Heidelberg, Winther, 1936, s 161 – 162.

³⁴⁷ Würtenberger, Ernst, *Das werden eines Malers*, s 161 – 162.

³⁴⁸ Würtenberger, Ernst, *Das werden eines Malers*, s 136.

³⁴⁹ Koch, Michael, *Ferdinand Keller: Leben und Werk*, s 40.

³⁵⁰ Koch, Michael, *Ferdinand Keller: Leben und Werk*, s 40.

1870, men de hadde dog ikke glemt, at de fire Aar i forveien hadde faaet alvorlig prygl av de samme Preussere og de elsker dem ikke³⁵¹.

Kellers mente det var kunsthallens ansvar å bringe frem badiske kunstnere. Det var også en utmerket måte for Keller å skape seg en maktbase, samt å forme badiske kunstnere. Som en bonus var holdningen populær i befolkningen. Derfor kunne Keller til tider benytte seg av litt slumidler, da befolkningen, men ikke eliten, var enige i at det var en god sak. Denne konflikten kunne merkes overalt i Karlsruhe, til og med i selskapslivet. "Hovedmanden i Aktionen mod "de fremmede" var hans kollega, Professor Ferdinand Keller, som ikke alltid var så fin i sin Fremgangsmåde"³⁵². Det var Riefsthal som ble utsatt for den verste trakasering. Gude var dog også utsatt for evige små "Chicanerier". I følge Wilhelm Holter var paradoksalt nok Carl Friedrich Lessing hevet over konflikten³⁵³.

Nå er det ikke utenkelig at begge sider behandlet Carl Friedrich Lessing med respekt. Lessing var dog som direktør for Kunsthalle i Karlsruhe aktiv i form av sine avgjørelser for hva som skal kjøpes inn. Han aviste tilbudene, på økonomisk grunnlag, om å kjøpe Kellers gjennombruddsverk *Tod Philipp II* i 1867 og senere *Nero beim Brand Roms* (1874) tiltross for at begge bildene fikk glimrende omtale³⁵⁴.

I begge tilfeller er det storhertugen som kommer med ønsket, men Keller forfølger ikke avvisningen av *Tod Philipp II*. Avslaget på *Nero beim Brand Roms* minner ikke så lite om Lessings behandling av Feuerbachs *Die edlen Frauen von Ravenna*. Lessing takker nei til bildet av økonomiske årsaker. I et brev datert 05.1873 skriver Keller at storhertugen på et besøk i hans atelier uttrykte ønske om å avsette en av veggene i sitt museum til Kellers store lerret³⁵⁵. På vegne av storhertugen henvender Hof - finanzkammer seg den 20. mai 1873 til Kunsthalle og ber om å overprøve den økonomiske situasjon for å få kjøpt bildet³⁵⁶. I slutten av mai avgjør Lessing at bildet ikke skal kjøpes inn av økonomiske årsaker³⁵⁷. Samtidig vinner Keller oppdraget med å utsmykke Hoftheater i Karlsruhe. Etter at storhertugen bestilte *Türkenlouis* ga Lessing og Gude opp og stemte senere for innkjøpet i 1879³⁵⁸.

³⁵¹ Wilhelm Holter, *Erindringer om mitt liv*, s 89.

³⁵² Wilhelm Holter, *Erindringer om mitt liv*, s 89.

³⁵³ Wilhelm Holter, *Erindringer om mitt liv*, s 89.

³⁵⁴ Generallandesarchiv Karlsruhe, Brief Lessing and die General – Administration der Grossehrzoglichen Kunst – Anstalten, 13. jan, 1868, GLA 56 – 1587.

³⁵⁵ Generallandesarchiv Karlsruhe, GLA 56 – 1587

³⁵⁶ Generallandesarchiv Karlsruhe, GLA 56 – 1587

³⁵⁷ Generallandesarchiv Karlsruhe, GLA 56 – 1587.

³⁵⁸ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. *Kunst in der Residenz- Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, „Katalogteil“, s 233

Da Riefstahl i 1874 sluttet ble Gussow så tilkalt. ”Dette behagede ikke Keller, som vistnok i Gussow, hvis ry som lærer hadde foranlediget hans Kallelse, så en farlig rival. Gussow var Preusser og gav saaledes Nordtyskerne en forhøyet inflydelse³⁵⁹,” skrev Holter. Videre skrev Holter at Keller forsøkte å få den badiske landskapsmaler Gustav Schönleber (1851 – 1916) ansatt som Gudes assistent.³⁶⁰ Overfor studentene sa han at Gude selv hadde ønsket dette. Dessverre for Keller spør han også Wilhelm Holter om å skrive under på oppropet. Holter gjør det ikke. I stedet spurte han Gude om han ønsket seg Schönleber som assistent. Det kunne Gude ikke tenke seg og fikk stoppet oppropet³⁶¹.

Det kan virke besynderlig at Keller forsøkte å få ansatt den fransk-inspirerte Schönleber i 1874. Etterat denne ble ansatt i 1880 motarbeidet Keller ham systematisk frem til hans død i 1913³⁶². En mulighet er at han antok at forholdet mellom Gude og Schönleber ville bli så dårlig at de gjensidig ville ødelegge for hverandre. Resultatet kunne bli at landskapsmaleriet, ”nordtyskerne” og det fransk inspirerte maleri fikk svekket sin stilling.

For målet med Kellers handlinger var å forandre maktbalansen og styrke det tyske historiemaleriet. Man kan anta at det er vesentlig at Keller mente det tyske historiemaleri sto i gjeld til den felles humaniske tradisjon som Tyskland hadde med Italia³⁶³. Keller var formet av sine lærere Canon, Feuerbach og den tysk – italiensk litteratur. Det var i forholdet til hva tysk kunst skulle være at uenigheten med Gude og Lessing kom til syne.

3.5.6 Ferdinand Keller og Hans Gudes

Forholdet mellom Gude og Keller var anstrengt fra starten av. Gude likte ikke Kellers brasilianske motiver. Fra Kellers ankomst som lærer kom også spørsmålet om makt over skolen inn i deres relasjoner, men Gude hadde trolig mer respekt for Keller enn for Canon. Et vesentlig poeng var vektleggingen av naturstudien. Her bør det påpekes at Keller var en glimrende tegner³⁶⁴. Han tegnet ofte fra sine erindringer. Teknikken lærte han seg som ung da han tok skisser i Brasil. Senere arbeidet Keller lite på papir.

Det som eksisterer er ofte av topp kvalitet. Av tegninger etter hukommelse kan *Germania* (1871) og portrettet av *Hans Canon* 1909 nevnes. I tillegg kommer illustrasjonene til bøkene på J. Engelhorn Verlag i Stuttgart *Italia, eine Wanderung von den Alpen bis zum*

³⁵⁹ Wilhelm Holter, *Erindringer om mitt liv*, s 89.

³⁶⁰ Wilhelm Holter. *Erindringer om mitt liv*, s 88

³⁶¹ Wilhelm Holter. *Erindringer om mitt liv*, s 88.

³⁶² Ekkehard Mai, Kunst in der Residenz: Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne. „Die Kunstakademie Karlsruhe und die Künftlerausbildung im 19. Jahrhundert“ s 52

³⁶³ Overbeck har allegorisert temaet i sitt maleri ”Italia und Germania”

³⁶⁴ Froitzheim, Eva Marina, *Ferdinand Keller*, Hentet fra: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. *Bilder aus Brasilien im 19 Jahrhundert*, Berlin 2001, s 65.

Ättna (1876) og *Germania, zwei Jahrtausende deutschen Lebens* (1876). I følge Gärtner tegnet han en illustrasjon til bøkene hver kveld. ”Wenn andere Sterbliche nach einem ermüdenden Tage zur Ruhe gingen, nahm Keller noch spät den Bleistift zur Hand, und ohne Modell oder künstlichen Aufbau von Beiwerk oder lange Naturstudien entstand mühelos in wenigen Stunden eine formvollendete Illustration”³⁶⁵.

Gude og Keller var imidlertid enige om at det franskinspirerte realistiske maleri ikke var en riktig utvikling. Keller svært skeptisk da Gussow blir ansatt i 1874. Han gjør derfor det han kan for å bli kvitt Gussow. I følge Oscar Thues biografi om Christian Krohg kommer Hans Gude ham til hjelp.(note)

I utgangspunktet var Gude positiv til Gussow. Han skriver at Gussow ble ansatt på hans anbefaling³⁶⁶. I 1874, da Holter var på studiereise med Gude, råder han ham til å kontakte Gussow for å for hjelp. Holter, Christian Krohg og Max Klinger ble elver av Gussow³⁶⁷. Gudes syn forandret seg. Allerede i løpet av ett år må Gude ha angret på Gussows ankomst. Christian Krohg sier at Gude ble skeptisk til hans kunstoppfatning:

” Gude irriterte seg over denne nye, ensidige kunstoppfatningen. Han klaget over at de unge ikke ville høre hva de eldre og mer erfarne hadde å si, og over at de syntes de skjønnte alt bedre selv” ... ”Han hentyder ligesom paa at vi synes hans [Gude] tegning er forældet og daarlig”³⁶⁸

Sammen motarbeider Gude og Keller Gussow sterkt, blant annet ved å nekte ham å undervise i maleklassen etter levende modell, at han bestemmer seg for å slutte etter ett år³⁶⁹. Noe etter får han tilbud om en lære plass i Berlin. Holter, Klinger og Krohg som var blitt veldig begeistret for Gussow flyttet med ham til Berlin³⁷⁰.

Dette var en engangs allianse. Keller hadde vært skeptisk til prinsippene fra Düsseldorf hele sin kunstneriske karriere og så nok ikke poenget i en allianse med Gude, Lessing og Des Coudres etter at trusselen fra det franskinspirerte realistiske maleri hadde dukket opp. Keller var i Paris da Düsseldorfakademiet ble slaktet på verdensutstillingen i

³⁶⁵ Gaertner, F.W. *Ferdinand Keller*, s 42.

³⁶⁶ Gude, Hans. *Af Hans Gudes liv og værker.*, s

³⁶⁷ Lange, Marit Ingeborg, *Fra Romers Barokk til Norsk Nyromatikk*, Ortiz Forlag AS, Oslo 2003, artikkelen Max Klinger og Norge, s 92.

³⁶⁸ Thue Oscar, *Christian Krohg*, Aschehoug 1997, Oslo, s 18.

³⁶⁹ Thue, Oscar, *Christian Krohg*, s 20. Etter uoverensstemmelser med Hans Gude og en av de tyske professorene gav Gussow høsten 1874 beskjed om at han ville slutte ved kunstsolen. Noe senere ble det bestemt at han skulle få en lærerstilling ved Kunstakademiet i Berlin fra høsten 1875, Krohg og hans norske studiekamerater besluttet å følge sin lærer.

³⁷⁰ Lange, Marit Ingeborg, *Fra Romers Barokk til Norsk Nyromatikk*, Ortiz Forlag AS, Oslo 2003, artikkelen Max Klinger og Norge, s 93.

1867. Kritikken hadde fortsatt og Keller antok at en allianse med Düsseldorfere ville være mer til bry, enn gagn.

At Keller hadde rett i sin skepsis mot Düsseldorf kan underbygges av et brev fra Frederik Collett i København til Johan Nielssen 30.12.1870 ”her er nok af alslags Snak om Düsseldorfskolens Usandhed og Hundekunster etc.”³⁷¹ Riktig nok var historiemaleriet under angrep fra realistene, men historiemaleriets kunstneriske prinsipper vant også stadig mer respekt. Unge tyske kunstnere valfartet til München for å bli historiemalere og hvis det var noen tyske kunstnere som var i vinden var det Piloty og Makart og Gabriel Max (1840 -1915). Det var i denne tradisjonen Keller sto og det kan virke som om han mente at historiemaleriet ville være i stand til å bekjempe det franske realistiske maleri alene.

Kap 4. Veien videre og oppsummering

Da Gussow reiste så alt lyser ut for Keller. Han får et karriereoppsving da han vinner oppdraget om å utsmykke Sempres Operaens i Dresdens sceneteppe i 1876 i konkurranse mot blant annet Carl Piloty og Anton von Werner³⁷². Lessing trakk sitt utkast i siste liten³⁷³. Han får også av storhertugen bestillingsverket *Markgraf Ludwig besiegt die Türken am Salamkemen* 1879. Siden mange av de norske studenter, Gudes elever, flyttet til Berlin med Gussow, eller reiste videre til München svektes Gudes relative kraft ved skolen. Adolf Schrödter døde i 1875 og Lessing begynte å bli gammel. Keller fremsto derfor som den mest suksessfulle maler ved akademiet, Pecht kalte ham i 1877 ”die bedeutendste Kraft dieses Institut”³⁷⁴. I kraft av sin suksess ledet han, påtross av direktør Riefstahls motvilje, reorienteringen av akademiets kunstsyn. Da Riefstahl ga opp i 1878 ble Keller ny direktør.

Nå kan en stille spørsmålet om hvorfor storhertugen ville tillate dette. Han hadde satt seg som mål at dette skulle bli det ledende landskapsakademi i Sørtyskland. Det finnes ikke et entydig svar. Kellers momentum i det tyske kulturliv og hans popularitet i Preussen kan ha vært en medvirkende årsak. Det er ikke usannsynlig at han fremstod som den eneste potensielle leder i Karlsruhe. Han hadde ikke latt seg bekjempe. Dessuten underbygget han storhertugens mål om et sterkt lokalt kunstmiljø.

I 1878 døde Des Courdes og Lessing død i 1880. Av den på 1860-tallets så viktige kvartett, Lessing, Gude, Schroedter og Des Courdes var kun Gude gjenlevende og fra 1875 kan det synes som han resignerte. I 1880 flytter Gude til Berlin og med ham følger Eugen

³⁷¹ Statsarkivet i Kristiansand.

³⁷² Kunstchronik, *Konkurrenzen*. Jhr X, 1875, s 334.

³⁷³ Kunstchronik, *Bekanntmachung* Jhr X, 1875, s 415.

³⁷⁴ Pecht, Friedrich, *Allgemeine Zeitung*, 22 nov, 1877.

Bracht. For Gude er Berlin, den preussiske hovedstad, det sted hans tankesett finner mest gehør og det naturlige sted å reise. I tillegg hadde hans tidligere protege Anton von Werner en viktig posisjon i Berlin og nordmannen Adelsteen Normann gjorde det godt ved hoffet. I Berlin blir Gude svært velstående og inngår i et miljø med svært tette bånd til den keiserlige Hohenzolleren familien. Dette miljøet kunne det vært interessant å undersøke.

I denne avhandlingen har jeg gjort enkelte valg. Jeg har bevisst valgt ikke å analysere Carl Gussows påvirkning på skolen. Dette kan synes merkelig da hans ankomst på en måte kan sees som en fullbyrdelse av den fransk-inspirerte realistiske retning som Hans Thoma satte i gang med sin utstilling. Årsaken til at jeg valgte å avslutte der er todelt. Å begynne å analysere konflikten mellom Gussow, Keller og Gude ville gjøre avhandlingens problemstilling for omfattende. Samtidig må det påpekes at Gussow som Thoma var inspirert av fransk maleri, men på mange måter brakte han inn et helt ny konflikt.

De retninger jeg har belyst hadde enten sitt utgangspunkt i Düsseldorf eller ble påvirket av Hans Canons undervisning. Både Thoma og Keller har fellestrekk som har sitt utspring her. Senere blir disse trekk tydeligere da begge kunstnere begynner å hente inspirasjon fra Böcklin i sine idealistiske landskap. Keller beveget seg til dette ståsted ut i fra sin kjennskap til "der Deutsch Römer" hos Feuerbach. Han iscenesatte malerier med Böcklinske motiver, men hans grunnlag var i historiemaleriet hvor alt er satt sammen for å skape harmoni³⁷⁵. Hos Thoma skjedde utviklingen gjennom et vennskap med Böcklin og hans motiver forble mer følelsesladet. Kunstnernes felles utgangspunkt kommer til syne i Kellers portrett av Canon gitt i 70. års gave til Hans Thoma³⁷⁶.

Uoverensstemmelsene ved akademiet kan således sees som en konflikt mellom det maleri med utgangspunkt i de tidlige realister i Düsseldorf og det historiserende idealistiske maleri. En gruppe ønsket å fremheve det særegne ved den tyske kultur, som eventyr og protestantisme, og gjerne hadde sitt utgangspunkt i nord. Mot dem sto de som så den tyske kultur er en annen dialekt av den klassiske og vektla, dannelsesreiser, Goethe, nazarenere, Karl den store, og Det tysk-romerske rike. Et godt eksempel er Johan Friedrich Overbecks (1789 – 1869) *Germania und Italia* 1810 - 1827. Til sist var det en konflikt mellom hvor teoretisk kunstutdannelsen skulle være.

Carl Gussow hadde lite med disse konfliktene å gjøre. Han erstattet et teoretisk kunstsyn, det til de tidligere realister, med et annet, sosialrealismens friluftsmaleri. Han var politisk radikal og denne radikalismen gikk videre hos hans elever Christian Krohg og Max

³⁷⁵ Zeitschrift für bildende Kunst. Die Karlsruhe Jubiläums – Ausstellung. Nr XIII. 1902.

³⁷⁶ Koch, Michael, *Ferdinand Keller: Leben und Werk* s 124.

Klinger. Gussow brakte med seg tanken om kunstneren som bohem³⁷⁷. Det fantes intet bohemske over Keller og Gude.

Denne konflikten ble midlertidig borte i Karlsruhe da Gussow flyttet til Berlin. Ferdinand Keller får brynet seg på den da Gustav Schönleber tar over etter Gude som professor i landskapsmaleriet i 1880. Senere gjør retningen seg gjeldende med Friedrich Kallmorgens (1856 – 1924) ankomst 1891. Det er hans motstand mot fransk kunst og i særdeleshet impresjonismen Keller i dag er mest kjent for. Dette kan skyldes at Keller fra 1880 var en anerkjent maler og direktør. Nesten all hans tilgjengelige korrespondanse er fra denne tiden³⁷⁸. Men selv om Keller fikk utfordringer senere så hadde han i 1880 full kontroll ved kunstakademiet i Karlsruhe. Eugen Bracht oppsummerer situasjonen i det han reiser med sin lærer Gude til Berlin:

Indessen ist auf die Welt nicht von Bestand, sondern die Wechsel ist die Regel. [...] denn nun hatte die Gruppe Badenser das Ziel ihrer Ziele und Bemühungen erreicht – und wir – als Rest der scheel angesehen „Norddeutschen Gruppe“ gehörten nicht zu ihnen³⁷⁹.

³⁷⁷ Holter, Wilhelm, *Erindringer om mitt liv* s 127.

³⁷⁸ . Generallandesarchiv, Karlsruhe, Mikofilm Gla 56, Sign 1388. Keller, Ferdinand, *Kunstsache*

³⁷⁹ Bracht, Eugen. *Die Lebenserinnerungen*. s 97.

Del 2:

Illustrasjoner (Farver)

- 1) Hans Gude: *Innseilingen til Christiania* (1874)
- 2) Ferdinand Keller: *Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden, der "Türkenlouis"* (1879)
- 3) Carl Friedrich Lessing: *Flusslandschaft* (1869)
- 4) Hans Thoma: *Mutter und Schwester des Künstlers in der Bibel lesend* (1866)
- 5) Hans Thoma: *Der Maler Wilhelm Steinhausen* (1869)

Illustrasjoner (Svart /Hvitt)

- 6) Hans Canon: *Allegorie der Weinlese* (1864)
- 7) Hans Gude: *Høyfjell* (1857)
- 8) Anselm Feuerbach: *Das Gastmal des Plato* (1869)
- 9) Ferdinand Keller: *Hero und Leander* (1880)
- 10) Moritz von Schwind: *Die Einweihung des Freiburger Münsters* (1838)
- 11) Hans Thoma: *Nähendes Mädchen* (1868)
- 12) Carl Friedrich Lessing: *Husittenpredigt* (1835)
- 13) Ferdinand Keller: *Hans Canon* (1909)
- 14) Hans Canon: *Johan Wilhelm Schirmer* (1862)

Vedlegg

Brev fra Des Coudres til Hans Thoma

Brev fra Dietz til Hofffinansieren.

Brev fra Gude til Hans Thoma

Utdrag av brev fra Hans Thoma til Friedrich I

Kilder



Hans Gude: *Innseilingen til Christiania* (1874)



Ferdinand Keller: *Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden, der "Türkenlouis"* (1879)



Carl Friedrich Lessing: *Flusslandschaft* (1869)



Hans Thoma: *Mutter und Schwester des Künstlers in der Bibel lesend* (1866)



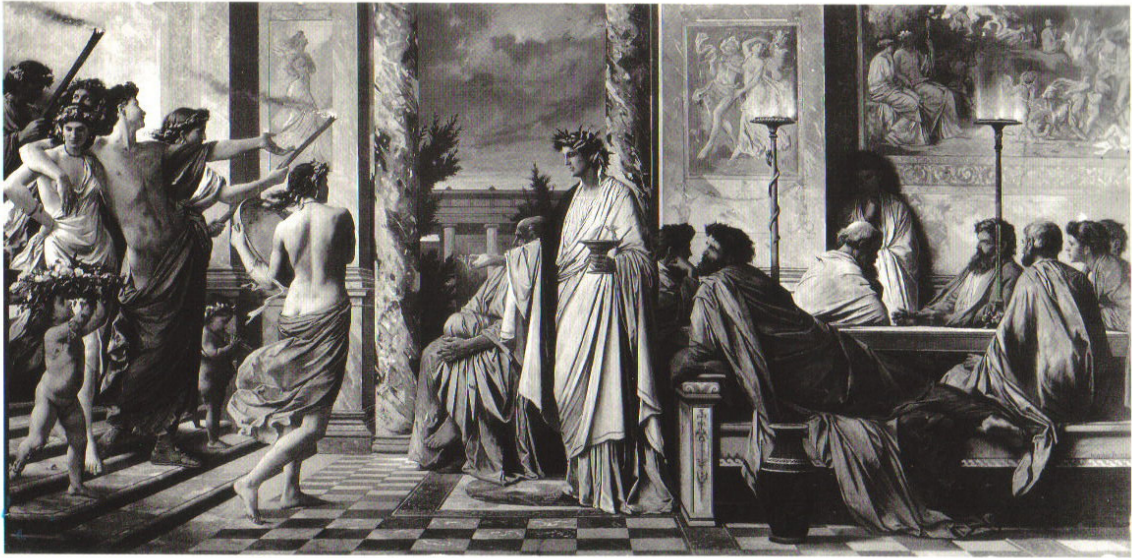
¹⁹²
Hans Thoma: *Der Maler Wilhelm Steinhausen* (1869)



Hans Canon: *Allegorie der Weinlese* (1864)



Hans Gude: *Høyfjell* (1857)



Anselm Feuerbach: *Das Gastmal des Plato* (1869)



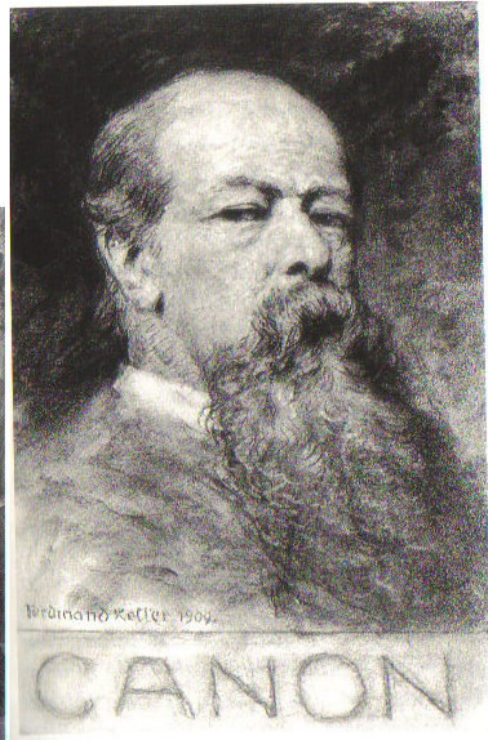
Ferdinand Keller: *Hero und Leander* (1880)



Moritz von Schwind: *Die Einweihung des Freiburger Münsters* (1838)



Hans Thoma: *Nähendes Mädchen* (1868)



Carl Friedrich Lessing: *Husitten*

Brief 1a von Descoudres

Carlsruhe d. 24 Juni 67

Lieber Herr Thoma !

Der Brief, den Sie an Prof. Gude geschrieben haben, und in dem Sie so freundlich waren, mich grüßen zu lassen, habe ich mit Interesse gelesen; ich bedaure sehr, daß Sie so sehr zu kämpfen haben, und wünsche von Herzen, daß recht baldige Erfolge Ihren Muth wieder aufrichten möchten. Ihr jetziger Zustand erinnert mich sehr an den meinigen, als ich im Jahr 1847, 27 Jahre alt, nach Düsseldorf kam. Ich hatte damals, wie Sie, schon eine geraume Zeit des Studiums hinter mir, ich hatte in München und Italien fleißig und mit Ernst meine Ausbildung gesucht, und wußte, wie Sie es über mich angehen lassen, mich wie einen Anfänger und Schüler betrachtet zu wissen. Mit lebhafter Theilnahme fühle ich daher jetzt mit Ihnen; vielleicht auch kann meine Erfahrung aus dieser Zeit Ihnen nützlich sein und Ihnen Muth machen, wenn ich Ihnen den Weg mittheile, den ich damals ging. Ich habe mir nemlich unter den damaligen Umständen gesagt, daß *man?* . . . allgemein anerkannt hervorragenden Erscheinungen, wie die Düsseldorfer Schule ist, die vorzügliche Seite abgewinnen muß, und wenn man dieselbe nicht ohne die mit ihr verbundenen untergeordneten Schattenseiten erlangen kann, man diese zeitweise mit in den Kauf nehmen muß. Ich habe mich daher damals ganz in die Düsseldorfer Richtung hineingestürzt und habe dadurch nach vielleicht 1 ½ Jahren so malen gelernt, wie ich es in den vorhergehenden 8 Jahren meines Studiums nicht erreicht hatte. Auf Ihrem speziellen Standpunkt glaube ich Ihnen nur dasselbe rathen zu können. Zeiten des Studiums muß man bis zu einem gewissen Grade von denen der Kunstaustübung trennen und wer überhaupt eine originelle *Kraft? Kunst?* in sich hat, dem wird ein *zur Lerneifer neiges Ausfließen* an eine bestimmte *Rüstung? Rüstzeug?* nie *hadau*. Außerdem glaube ich, daß es Ihnen gerade an *aller?* Geschicklichkeit mangelt, die man in D. in so hohem *Grade besitzt*. Es kommt mir so vor, als *wen* Sie früher diese für einen Künstler *so wichtige Geschicklichkeit* in höherem Maße besessen hätten, als jetzt. Wenn Sie bedenken, mit wieviel größerer Leichtigkeit Sie *früher* einen Kopf zusammenmalten, wie flott Sie namentlich ihr erstes Bild, den "*Leinenvater*" heruntermalten, und *wiesehr* Sie sich an dem Kopf, den Armen und Händen des "Mädchens mit den Hühnern" quälten, so werden Sie mir recht geben. Mit vollem *Rasgeit? Respect?* von den Vorzügen der Lasuren, kann ich jedoch nur finden, daß die Methode wie sie hier von manchen angewandt wird, die Fähigkeit, etwas mit Frische und Fluß herunterzumalen, untergräbt. Ich würde das nicht so freimüthig aussprechen, wenn ich nicht denselben Nachtheil bis zu einem gewissen Grade an mir selbst *engrabi* hätte und ich habe mir deshalb auch vorgenommen, von nun an wieder einfacher und namentlich mehr à la prima zu malen. Ich fühle, daß die Lasirerfahrungen einen auch hierbei viel nützen können, und verloren sind sie auf keinen Fall. Ich male im Augenblick ein Portrait von Frau Gude und freue mich zu *stehad*, wie ich dabei wieder *feißter* zu Werke gehe - Merkwürdig, daß der stets lebendige und immer neuexperimentierende Canon in neuester Zeit auch der Primamalerei sehr das Wort redet. Sie werden gewiß entschuldigen, lieber Herr Thoma, wenn ich mich ganz unverholen und offen gegen Sie ausgesprochen habe. Sehen Sie es als ein Zeichen an, daß ich von Ihrer Entwicklung und Ihrem Vorwärtskommen den aufrichtigsten Antheil nehme. Sollten Sie einmal ein Bildchen an den hies. Kunstverein schicken, *so können* Sie verstehen, daß ich soviel als

möglich für dessen Ankauf wirken werde, natürlich hängt das auch von den anderen Stimmen ab, und ich kann daher Nichts in sichere Aussicht stellen. Schließlich möchte ich Sie noch bitten, den Inhalt dieses Briefes, insofern er die Beurtheilung von künstlerischen *Leistungen* betrifft, die leider hier zu ausgesprochenen, Ihnen bekannten Partei, *stellungen* Veranlassung gegeben haben, nur an Sie gerichtet zu betrachten.

Leben Sie recht wohl und halten
Sie sich meiner aufrichtigen Freund-
schaft versichert

Ihr

L. DesCoudres

Brief im Witz der Stadt Oberusel
(Haus Thoma - Gedächtnisstätte)

Carlsruhe d. 11 Nov. 68

Mein lieber Herr Thoma !

Vor einigen Tagen, war Jemand bei mir, um sich im Namen des Herrn *Darhne ns* bei mir zu erkundigen, ob Sie bald hierher zurückkehrten. Dahmens wünschten nehmlich, wenn Sie gesonnen wären die Stunde wieder zu übernehmen recht bald damit wieder zu beginnen. Wenn ich recht verstanden habe, sollte noch ein anderes junges Mädchen an der Stunde Theil nehmen und Sie dann um die Hälfte mehr Honorar erhalten. Dann soll Herr von Tumb, der Gesandte von *Münthenbang* ebenfalls für seine Kinder Unterricht im Zeichnen haben wollen, was Sie ebenfalls haben könnten, wenn Sie dazu sich verständen; und noch eine dritte Familie hofften Sie zu finden, was aber noch unbestimmt sei. Außerdem wartet eine kleine Arbeit auf Sie, die Ihnen einige Louis d'or einbringen kann, nehmlich eine Zeichnung (Composition), die von einem jungvermählten Ehemann als Weihnachtsgeschenk für seine junge Frau dienen soll, welche letztere vor ein paar Tagen das erste Kind hatte. Die Composition kann in *R/Standzeichnungsform* sein, oder wie Sie wollen, und soll das glückliche Familienleben im Schwarzwald vielleicht mit Beziehung auf das Weihnachtsfest zum Gegenstand haben, oder etwas Ähnliches. Denken Sie einmal darüber nach. Ich freue mich recht Sie bald wieder zu sehen, und hoffe zu *Lhatt*, daß ich diesen Winter Ihnen mehr sein kann als im vorigen, und daß ich die *Correctur* überhaupt wieder regelmäßig werde halten können. Von meinen Schülern ist nur einer hier, und zwar *Tudine* in der Malklasse, so daß es scheint, als sollte es diesen Winter in meinen Räumen leer bleiben. Landschaftler sind viel hier.

Bis auf Wiedersehen in
treuer freundschaftlicher Gesinnung

Ihr

L. DesCoudres

Brief im Besitz des Stadt Oberwies
(Haus Thoma - Gedächtnisstätte)

Hochverehrter Herr Direktor!

Es liegt mir eine schwere Pflicht ob, aber ich erfülle sie unverzagten Gemüths, da es sich um Ihr einsichtsvolles Fürwort, um eine Handlung der unerschöpflichen Herzensgüte unseres edlen Herrn handelt.

Der Maler J. Thoma, früher Schüler, jetzt Miether in der Gr. Kunstschule geht hier leiblich und künstlerisch zu Grunde, wenn sich eine rettende Hand nicht für ihn findet. Von ursprünglich schöner und ungewöhnlicher Begabung hat das verführerische Paris ihn auf einen Weg in der Kunst gebracht, der wohl z. B. in München von stärkeren Talenten nicht ohne Glück betreten wird, der aber hier weder von verwandten Geistern beleuchtet noch verstanden wird. In München könnte sich Thoma wieder zu Recht finden und es liegt ohne Zweifel die Möglichkeit vor, daß er, freilich wohl erst nach schweren Krisen, doch endlich der Kunst und seinem engeren Vaterland Nutzen und Ehre brächte.

Er hat mehrere seiner letzten Arbeiten im Locale des Kunstvereins ausgestellt. Eine Summe von 4 bis 500 M mit demjenigen, das seine Freunde noch leisten wollen, würde für die bezeichneten edlen Zwecke genügen. Und so wage ich es den Sie zu bitten, Seiner Königlichen Hoheit dem Großherzog unseren untätigsten Vorschlag unterbreiten zu wollen, gegen ein oder das andere Bild Thomas, (etwa "Landschaft mit Einsiedler") jene Mittel in Gnaden gewähren zu wollen, welche den ehrlichen armen Künstler hier erlösen und ihm einen Anfang in der Fremde, die sein Heil zu werden verspricht, gewährleisten würde.

In vollkommenster Verehrung verharrend

hochachtungsvoll

ergebenst

Feodor Dietz

Karlsruhe, d. 14/1. 70

Carlsruhe 29 Dez. 1866

Lieber Thoma !

Es war wohl zu erwarten, das Sie nicht lange in Basel bleiben könnten; ich hätte es Ihnen gewiß schon damals abgerathen, wenn das mit dem Rathgeben nicht so eine eigene Sache wäre - man fürchtet eben, daß man nicht alle Gründe, die bestimmend sind, kennen kann. Nun, was Düsseldorf anbelangt, da kann ich nur aus vollem Herzen zustimmen, und die Gründe, die hier am meisten zu berücksichtigen sind, nämlich daß Sie dort unten so vielen tüchtigen Genremalern nothwendig schnellere und sicherere Fortschritte machen werden, und noch dazu eher auf einen grünen Zweig kommen werden, was ich Ihnen von Herzen wünsche - diese Gründe sind nicht zweifelhafter Natur. Ich freue mich, daß Sie die Idee mit dem Zeichenlehrerposten aus dem Sinn schlagen, und es ist mir ein Zeichen mehr Ihres entschiedenen Künstlerberufs, woran ich übrigens nie gezweifelt habe. Was mir auch große Freude gemacht hat, ist daß mein Freund Des Coudres, der eben so warme Wünsche für Ihr Wohlergehen hat wie ich, ganz derselben Ansicht ist. Wenn Sie hier durchkommen mehr mündlich. - Daß es Ihnen an wirksamen Empfehlungen nicht fehlen wird, versteht sich von selbst.

Ich habe gleich *?Linke?* gerufen und gefragt ob er einen solchen Brief empfangen, und er sagte dann, daß seine Frau vor einigen Wochen einen Geldbrief an Sie von dem Postboten nicht annahm weil Sie nicht mehr hier wären, und sie glaubte, man wüßte Ihre Adresse nicht; darauf muß der Brief an den Absender wieder zurückgeschickt worden sein, wie es immer geschieht. Dieses war eine große Dummheit. Ich schickte *?Lende?* nach der Post um sich zu verhören, und er brachte die Antwort, daß er dann jeden falls zurückgegangen sei. Nun ist es mir unerklärlich, daß der Kunstverein jetzt einen Brief an Sie schickt, ohne die Rückkunft des Briefes zu erwähnen. Jedenfalls ist es am besten, daß Sie augenblicklich den Sachverhalt an den Stuttgarter Kunstverein mittheilen, der Absender kann dann im schlimmsten Falle, wenn der Brief verloren sein sollte, sich an die Post halten, und wenn von hier keine Quittung vorgelegt werden kann, so muß es wohl die Post ersetzen. Sie können es, meine ich, in keinem Falle verlieren.

Mit freundlichem Grusse

Ihr

Hans Gude

Brief 2 von Gude

Carlsruhe 15 Juni 1867

Lieber Herr Thoma !

Wie lange hat Ihr Brief jetzt schon zur Beantwortung auf meinem Tisch gelegen ! und ich wollte so oft daran gehen, allein es war nur nichts leichtes; Ihnen eine wirksame Hülfe konnte ich leider im Augenblick nicht leisten, und auch keinen erquicklichen Rath geben; wohl war es mir sehr, sehr lieb, daß Sie mir schrieben, daß Sie Vertrauen in mich setzten, und ich glaube es Ihnen, nur ist doch so Vieles unausgesprochen geblieben, und schriftlich ist es nicht leicht - Doch will ich mein Bestes thun und Ihrem Vertrauen voll und rückhaltlos entgegenkommen, und ich bitte nur, daß Sie das, was ich Ihnen sagen werde wie vom Freunde zum Freunde gesprochen auffassen, es soll unter vier Augen gesagt sein. Seitdem ich Sie und Ihre Arbeiten kennen lernte, habe ich ein wahrhaftes Interesse an Ihrer wahren Künstlernatur genommen, ich habe deutlich gefühlt, daß Ihnen das Schöne etwas Heiliges war und ich wünschte recht herzlich Ihnen nützlich zu sein - warum habe ich es nicht sein können ? warum blieb es bei einer gelegentlichen Kritik ohne daß ich im Stande war, einen Einfluß auf Ihre Malweise zu üben, welche mir nicht harmonisch mit Ihrem eigentlichen künstlerischen Wesen schien ? Das will ich Ihnen sagen. Ich fühlte, daß Sie, wie auch Andere unter uns so gefangen waren von den Anschauungen Canons und daß Sie so wenig gaben auf die Bestrebungen die Des Coudres und ich in der Kunst verfolgten daß es vollkommen vergeblich erschien, Ihnen unsere bescheidenere Anschauungen mitzuthemen. Sie wissen, daß ich die Capacitet Canons sehr hoch stelle, so weit sie reicht, daß ich ihn für einen genialen Künstler halte, daß ich aber auch glaube, daß ein so bedingungslos auf das Aeüßerlich Malerische gerichtetes Streben alle Innigkeit und alles tiefer liegende Gefühl gänzlich ausschließen muß; eine Reproduction der malerischen Wirkungen die dieser oder jener Meister älterer Zeit hervorgebracht hat, kann nicht an und für sich die Aufgabe sein. Er wirkte aber dämonisch auf Sie wie auf so viele Andere, und ohne daß Ihr besonderes Talent Sie auf eine brillante technische Ausführung hinwies versuchten Sie mit durchgehenden Lasuren und künstlichen Untermalungen Ihre Bilder zu malen; sie wurden schmutzig im Ton, hart und unharmonisch, und Ihr natürliches Farbengefühl erstickte unter diesen beschwerlichen Processen, Ihre Neigung zu einer correcten Zeichnung, die ich so hochschätzte, zeigte sich in harten etwas leblosen Contouren, die unter den Lasuren unerbittlich hervorguckten,- Sie trennten eben Form und Farbe, so daß sie als zwei

unabhängige Faktoren erscheinen, während sie doch in der Natur innig verbunden sind. Alles dieses glaube ich Ihnen gelegentlich gesagt zu haben, aber Sie wissen ich konnte Ihnen meine Meinung nicht aufdrängen; ich fühlte zu gut, daß Sie von mir glaubten, ich suchte in Ihnen einen Anhänger, weil leider Gottes jene Herren aus solchen Fragen eine Parteisache gemacht haben - es heißt bei ihnen : entweder - oder und Tod und Verderben allen Andersgläubigen. Sie werden wohl hoffentlich gesehen haben, daß wir einen weiteren und liberaleren Gesichtskreis haben. Nun glaubte ich, daß es für Sie nur eine Rettung gäbe, wenn Sie in eine Kunststadt kämen, wo Sie diese Befangenheit abschütteln könnten, und ich kann Ihnen nur den Rath geben: Suchen Sie sich selbst wiederzufinden, halten Sie nicht hartnäckig fest an diesen äußerlichen Manipulationen, die Ihrem Wesen so wenig entsprechen und wodurch Ihre Bilder etwas gewisses Ungenießbares bekommen, wie schön und mit wie tiefem Gefühl sie auch gedacht sind. Sonst gebe ich Ihnen vollkommen Recht in Vielem, was Sie über Ihre Stellung in Düsseldorf sagen. Lassen Sie sich nicht irre machen durch gewisse conventionelle Anforderungen an sogenannte verkäufliche Bilder, wie die dort wohl von geistlosen Künstlern fabriziert? werden auf der anderen Seite aber glauben Sie ja nicht, daß Ihre Persönlichkeit und künstlerische Eigenthümlichkeit in den Eigenschaften, die ich oben getadelt habe, liegt. Ich fürchte, daß Sie hierin einen gewissen Starrsinn haben. Niemand kann es herzlicher mit Ihnen meinen wie Des Coudres, und da er Ihrer Entwicklung gefolgt hat, und besser austheilen kann, wie ich, habe ich ihm Ihren Brief mitgetheilt, und aufgefordert, auch ein paar Worte an Sie zu schreiben. Es hat mir sehr leid gethan, daß Jordan so herbe gewesen ist, es ist auch seine Einseitigkeit daran Schuld, doch glaube ich, daß er es ehrlich gemeint hat, und ganz verwerfen sollten Sie nicht, was er gesagt hat. Daß Sie auch Ermunterung gefunden haben, hat mich sehr gefreut, und es wird Ihnen auch nicht fehlen, es gibt dort so viele gute und herzliche Menschen, die auch ein unbefangenes Urtheil haben.

Nun schließlich habe ich eine Bitte, wenn Sie sich pecuniar nicht mehr zu helfen wissen, dann schreiben Sie es mir augenblicklich, denn es muß dann Rath geschafft werden, ich helfe dann mit dem, was ich kann unter jezigen Umständen; vor Allem glauben Sie an meine warme Theilnahme.

Ihr Freund

Hans Gude

Brief im Besitz des Staat Oberursel
(Haus Thoma - Gedächtnisstätte)

Brief 3 von Gude

Carlsruhe 20 Mai 1868

Lieber Thoma !

In aller Eile will ich Ihnen die Antwort auf Ihren Brief schicken, daß der Kunstverein heute Ihr Schnee bild für fl 120 angekauft hat und zwar einstimmig, was mir um so mehr lieb war, als ich leider nicht im Stande gewesen wäre, Ihnen selbst das Geld zu schicken; für mich wachsen die Ausgaben mit den wachsenden Kindern so, daß ich alle meine Arbeitskraft zusammen nehmen muß um den Anforderungen an mich nachzukommen. Schriftlich wird es mir schwer, mich auszusprechen über das, was Sie mir schreiben, nur so viel kann ich wohl sagen, daß mich Ihre Begeisterung für Courbet in einen gelinden Schrecken versetzt hat, für ihn, den Verleugner aller Idealitet, aller Tradition, und so viel, ich ihn kenne / ich habe Nichts von ihm gesehen seit 1855, aber desto mehr über ihn gelesen / Verleugner aller Schönheit. Ich möchte Sie nur recht von Herzen warnen, arbeiten Sie sich nicht in solche Ideen hinein - ich glaube zu erkennen, daß Sie sich gegen das Conventionele, was sich bei den handwerksmäßigen Künstlern unserer Zeit offenbart auflehnen wollen, und darin thun Sie recht, nehmen Sie auch Gottes Natur zu Ihrer ersten Lehrerin, glauben Sie aber daran, daß es darauf ankommt, was wir darin sehen. Ich wünsche von Herzen, daß es Ihnen gelingen möge.

Ihr treuer Freund

Hans Gude

Schreiben Sie an den Cassier Römhildt,
wie er Ihnen das Geld schicken soll.

Brief im Besitz der Stadt Oberaußel
(Haus Thoma - Gedächtnisstätte)

Brief an Hoffinanzdirektor 19. Januar 1870

mit Bitte um Ankauf eines Bildes, da Thoma in Not ist und Schulden hat ; er möchte gern fort aus Karlsruhe, hat aber keine Mittel dazu. Bitte sich beim Großherzog dafür zu verwenden

Obwohl ich weiß, daß ich in der Angelegenheit wegen der ich vor einiger Zeit bei Ihnen war, den Bilderankauf durch Seine Königliche Hoheit den Großherzog zum Zwecke einer Unterstützung für mich betreffend, an den Professoren Mürsprecher habe, so kann ich doch nicht unterlassen Ihnen privatim über meine Lage und Stellung zu den hiesigen Kunstbestrebungen, selbst etwas näheres mitzuthellen.

Entschuldigen Sie diese meine Freiheit, aber ich habe es für notwendig, daß Sie über mich und meine Verhältnisse zuerst klar werden ehe ich Sie um Ihre Mürsprache bei Seiner Königlichen Hoheit bitte, besonders aus dem Grunde weil meine Malerei seit einem Jahre recht heftig angegriffen wurde und dem Geschmacke des hiesigen Publikums durchaus nicht zusagt.

Dies könnte leicht als ein Zeichen gelten, als ob ich nicht genug Talent zum Künstler hätte oder als ob ich in der letzten Zeit in meinen Arbeiten zurückgekommen sei. Vielleicht haben Sie auch von meinem Eigensinne, den ich den Einflüssen der Herren Professoren gegenüber zeigen soll, gehört.

Um Sie über dieses einigermaßen aufzuklären, muß ich mir erlauben, Ihre Geduld etwas länger als wohlgeschicklich ist, in Anspruch zu nehmen.

Ich betrachte die Kunst als den Ausdruck von dem was der Mensch empfindet und da ich es durch die Malerei tun will, so ist es seit der Zeit daß ich erkenne, was die Kunst ist, mein einziges Bestreben, das zum richtigen Ausdruck zu bringen, was ich in der ~~Natur~~ Natur geschaut und empfunden habe. Zugleich wurde es mir klar, daß ich hiebei nicht länger mehr dem Zwange einer Schule oder

Litteratur

- Aschehoug og Gyldendals Store Norske leksikon, Oslo 1979
- Allgeyer Julius. *Anselm Feuerbach*. Verlag von Spemann. Berlin und Stuttgart 1904
- Bartmann, Dominik. *Anton von Werner*. Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft. Berlin 1985.
- Berg Knut, *Naturalisme og nyromantik*, 1870 – 1900, I Norges Malerkunst, Gyldendal Norsk forlag 1993,
- Beringer. J.A. *Badische Malerei. 1770 – 1920*. C.F Müllersche hofbuchhandlung. M.b.h. Karlsruhe 1922.
- Beringer, J.A, *Emil Lugo*. Im Verlag des Verfassers. Mannheim 1912.
- Blühm, Andreas, *Pygmalion – Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Peter Lang, Frankfurt A.M, 1987
- Blochmann, Georg. M, *Zeitgeist und Künstlermythos*, Lit Verlag, Münster, 1991
- Bracht, Eugen. *Die Lebenserinnerungen*. Hrsg v Theilmann, Rudolf. Karlsruhe 1973
- Brieger, Lothar. *Die Romantische Malerei: Eine Einführung in ihr Wesen und ihre Werke*. Deutsche Buch – Gemeinschaft. GmbH. Berlin 1926.
- Bringmann Michael, *Friedrich Pecht (1814 – 1903): Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1982
- Buchsbaum, Maria. *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Realismus und Naturalismus*. Verlag Anton Schroll & Co. Wien und München. 1967.
- Busse, Herman Eris. Hans Thoma. Briefen und Berichten. Berlin, Propyläen-Verlag, 1942
- Dietrichson, L. *Hans Gude, en biografisk skizze*. ”Af Hans Gudes liv og værker“ Kristiania, Det Norske Aktieforlag, 1899.
- Dresch, Jutta, *Kunst in der Residenz: Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*. „Am trefflichen Umgang der verschiedensten Art ist hier kein Mangel“ 31. März bis 1.Juli 1990. Edition Braus. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1990, s 46.
- Drewes Franz Josef. *Hans Canon. (1829 – 1885) Werkverzeichnis und Monographie*. Hildeheim. Georg Olms AG, 1994
- Eberlein, Kurt Karl, *Die Malerei der Deutschen Romantiker und Nazarener im besonderen Overbecks und seines Kreises*, Kurt Wolff Verlag, München, 1928
- Ebenstein Zdraka. Die Künstlerischen anfänge des Malers Hans Canon. *Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1969*. Wien og München, Verlag Anton Schroll & Con, 1969
- Eich, Paul, *Die Nazarener*, „Über das Verhältnis der Nazarener zum Mittelalter“, Städel, Städtische Galerie, Frankfurt A.M, 1977,
- Ekkehard Mai, *Kunst in der Residenz: Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*. “Die Kunstakademie Karlsruhe und die Künstlerausbildung im 19. Jahrhunder“ 31. März bis 1.Juli 1990. Edition Braus. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1990, s 46.
- Froitzheim, Eva-Marina. *Ferdinand Keller. (1842 – 1922) Bildehefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*. Nr 15. Karlsruhe 1992.
- Froitzheim, Eva-Marina, *Bilder aus Brasilien im 19. Jahrhundert*, „Ferdinand Keller“ Berlin , Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. 2001.
- Feuerbach, Anselm, *Briefe an die Mutter*, Ausgewählt und eingeleitet von Anni Paul-Pescatore, Berlin Kanter-Verl, 1939
- Frodl Gerbert. *Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis*. Salzburg. Residenz Verlag. 1974.
- Frodl, Gerbert. *Hans Makart in der Österreichischen Galerie Belvedere Wien*. Salzburg, Verlag Galerie Welz, 2000
- Gaertner, F.W. *Ferdinand Keller*. Karlsruhe, Müller Verlag, 1912.
- Gude, Hans. *Af Hans Gudes liv og værker*. Det Norske Aktieforlag Kristiania 1899,
- Groll, Karin. *Alfred Rethel „Auch ein Totentanz aus Jahre 1848“* , Messkirch. Armin Gmeiner Verlag. 1989.
- Gross, Friedrich. *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918 – Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit*, Jonas Verlag, Marburg, 1982
- Gurlitt, Cornealius. *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten*. Berlin, Bondi 5 auflage. 1924.
- Hausrath, Adolf. *Erinnerungen an Gelehrte und Künstler der badischen Heimat*. Leipzig, 1902
- Haverkamp Frode. *Hans Gude i Düsseldorf*. Mastergradsavhandling i kunsthistorie. UiO. 1982.
- Haverkamp Frode, *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande - Tidemand og Gude, ”Hans Fredrik Gude”*, Oslo Nasjonalgalleriet, 2002
- Heilmann, Christoph, *Svermeri og Virkelighet. München i norsk maleri, ”München omkring år 1850”* Nasjonalgalleriet, Oslo, 2002
- Helmut, Christa von. *Hans Thoma: Spiegelbilder*. Ernst Klett Verlage. GmbH und Co. KG. Stuttgart. 1988
- Hütt, Wolfgang. *Die Düsseldorfer Malerschule 1819 – 1869*. Leipzig, Seeman, 1964
- Holter, Wilhelm. *Erindringer om mitt liv*. Nasjonalbiblioteket i Oslo. MS.FOL.

- Justi Ludwig. *Von Runge bis Thoma*. Verlag von Julius Bard. Berlin. 1932.
- Jenderko – Sichelschmidt. Ingrid. *Die Historienbilder Carl Friedrich Lessing*. Universität zu Köln. Köln 1973.
- Kjerschow, Peder Christian, *Musikk og Mening*, Ide og Tanke, Oslo 1991
- Krothaus, Johannes, *Hans Thoma Lebensbilder*, „Hans Thoma – Frühzeit“, Augustinermuseum Freiburg in Breisgau, 1989,
- Koch, Michael, *Ferdinand Keller: Leben und Werk*, Verlag C.F Müller, Karlsruhe 1978
- Koetschau, Karl. *Alfred Rethels Kunst*. Düsseldorf. Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. 1929.
- Krausse Walter, *Buchbesprechung*. Der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien, Nr ½ 1985
- Lambert Ray. *John Constable and the Theory of Landscape Painting*. Cambridge. Cambridge University Press, 2005
- Lange, Marit Ingeborg, *Fra Romers Barokk til Norsk Nyromatikk*, Ortiz Forlag AS, Oslo 2003,
- Leuschner, Vera. *Carl Friedrich Lessing 1809 – 1880. Die Hanzzeichnungen*. I Teilband. Köln – Wien. Böhlau Verlag 1982.
- Leppen, Helmut R, *Hans Thoma Lebensbilder*, „Freiheit, Mut und Zuversicht“, Augustinermuseum Freiburg in Breisgau, Karl Robert Kabgewiesche, Königstein im Taunus. 1989.
- Malmanger, Magne. *Norsk Malerkunst. Fra klassisisme til tidlig realisme*. Oslo, Utgitt av Nasjonalgalleriet, 1981, annet opplag 2000
- Malmanger, Magne. *Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel*. Kunst og Kulturs serie. Oslo. Universitetsforlaget 1985,
- Mann, Thomas, *Über mich selbst - Autobiografische Schriften*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 5 Auflage, 2002
- Messel, Nils, Forord til Emile Zola's *Mesterverket*, Messel forlag A/S, Oslo 1993
- Metken, Günter, *Die Nazarener*, „Rom der Kirchenstaat, Italien, Nazarener und Puristen in der Klima der Restauration, Städel“, Städtische Galerie, Frankfurt A.M, 1977
- Müller von Königswinter, Wolfgang. *Düsseldorfer Künstler die letzten 25 Jahren*. Leipzig, Rudolph Weigel 1854.
- Oechelhauser, Adolf von, *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste*. Festchronik 1854- 1904. Karlsruhe 1904.
- Ottman, Franz. F. *Die Kunst*. „Hans Canon (1829 – 1885) Gedächtnis – Ausstellung in Künstlerhaus“, Wien, Bruckmann A.G München 1929
- Pecht, Friedrich. *Aus Meiner Zeit*. München, Verlag - Anstalt für Kunst und Wissenschaft, 1894.
- Pecht, Friedrich. *Deutsche Künstler des Neunzehnten Jahrhunderts*. Nördlingen. Verlag der C.H Beckschen Buchjandlung. 1881.
- Pecht Friedrich, *Kunst und Kunstindustrie auf der Wetlausstellung von 1867*. Leipzig, F. W. Brokhaus. 1867
- Pecht, Friedrich. *Kritischer Gang durch die Internationale Kunstausstellung zu München – 1863*. München, C.R Schurich, 1863.
- Pietschiker. Dr.Carl. Carl Gussow und der Naturalismus in Deutschland. Berlin, Mitscher & Röstel.. 1898.
- Rethel, Alfred. Josef Ponten (Hrsg), Alfred Rethels Breife. Berlin. Bruno Caffirer 1912.
- Rohrandt, Klaus. Wilhelm Trübner (1851 – 1917) Bd.1. Biographie und Studien zum werk. Kiel, Universität Kiel, 1972
- Röhl, Boris. *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*, Hildesheim, Zürich New York, Georg Olm Verlag 2003.
- Schadow, Johan Gottfried. *Kunst-Werke und Kunst-Ansichten* 1849. Aufsätze und Briefe 2. Aufl.1890. Berlin Verlag Richard Seitz & Co. 1980.
- Schrödter, Karin. *Die Malerei Friedrich Kallmorgens*, Diplomarbeit ved Hunboldt – Universität, 1966,
- Schmoll, Josef Adolf, (Gen J. A. Eisenwerth) *Naturalismus und Realismus: Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe*, *Städel-Jahrbuch*, nr 5 1975, Frankfurt A.M
- Schneider, Arthur von, *Badische Malerei des 19. Jahrhunderts*. Berlin, Verein für Kunstwissenschaft, 1935
- Schutze, Paul, *Zeitschrift für bildende Kunst*, „Ferdinand Von Keller“, – Naumburg, Leipzig 1897
- Schwind, Moritz von. *Briefe*. Hrsg, Stoeffl Otto. Leipzig. Bibliographisches Institut. 1924.
- Sitt, Martina. *Johan Wilhel Schirmer in seiner Zeit*. „Ein Schritt von und Zwei Zurück“ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe / Suermondt – Ludwig – Musen Aachen, Heidelberg. Kehrer Verlag, 2002.
- Sternberg, Carsten Bernhard. *Die Geschichte des Karlsruher Kunstvereins*. Karlsruhe, Berentz, 1977
- Strøm-Olsen, Terje. *Johan Nielssen – sørlandetsskildrer*. Arneberg Forlag. Oslo 2005,
- Swafford, Jan, *Johannes Brahms – a biografi*, Papermac, London, 1999
- Theilmann. Rudolf. *Johan Wilhelm Schirmers Karlsruher Schule*. Heidelberg , Dissertasjon Universität Heidelberg, 1977.
- Theilmann Rudolf. *Gesellschaftliches Leben in Karlsruhe Künstlerkreisen um die Mitte des 19. Jahrhundert*,

- Karlsruhe 1973.
- Theilmann, Rudolf, *Johan Wilhelm Schirmer in seiner Zeit*, "Daten zu Schirmers Biographie" Staatliche Kunsthalle Karlsruhe / Suermondt – Ludwig – Musen Aachen. Heidelberg. Kehrer Verlag, 2002.
- Theilmann, Rudolf, *Lessing in Karlsruhe*, „Erinnerungen an Carl Friedrich Lessings Jahre in Karlsruhe“, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1980
- Thode, Henry. *Thoma, des Meisters Gemälde*, Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlags-anstalt. 1909.
- Thoma Hans: *Im Herbst des Lebens*. München Süddeutsche Monatshefte GmbH. 1909.
- Thoma Hans, *Im Winther des Lebens*, Bernau.Landkreis Waldshut und Gemeinde, 1989.
- Thoma, Hans. *Gedichte und Gedanken..* Konstanz. Reuss & Itta 1919
- Thoma Hans. *Aus achtzig Lebensjahren*. Red J.A Beringer. . Lepzig, Koehler & Amelang, 1929
- Thoma, Hans, *Süddetsche Monatshefte*. „Bunte Erinnerungen aus d. Kunstschulezeit“, Jg. 1 Bind 1, München 1904.
- Thue Oscar. *Christian Krohg*. Oslo, Aschehoug, 1997.
- Trier, Eduard. (Hrg) *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf, Die Ernst-Forberg-Stiftung, 1973
- Trübner, Wilhelm. *Persönlichkeiten und Prinzipien*. Berlin. Verlag von Bruno Saffirer. 1918.
- Vaughan, William. *German Romantic Painting*. New Haven and London. Yale University Press. 1980.
- Werner, Anton von. *Jugenderinnerungen (1843 – 1870)* Hrsg: Dominik Bartmann. Berlin. Des Deutschen Vereins Für Kunstwissenschaft. 1993
- Würtenberger, Ernst, *Das werden eines Malers*, Heidelberg, Winter, 1936,
- Zimmermann, Margret *Hans Thoma Lebensbilder*, „Heimat und Welt“ 2 Oktober – 3 Dezember, Augustinermuseum Freiburg in Breisgau, Karl Robert Kabgewiesche, Königstein im Taunus, 1989,
- Østerberg, Dag. Brahms. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag. 2003
- Østby, Leif. Norges Kunsthistorie, Oslo Gyldendal Norsk Forlag. 1977.

Brev som vedlegg til avhandlingene.

- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Klipparchiv Hans Thoma. 3 brev fra Hans Gude til Hans Thoma. Datert 1) 19.12.1866. 2) 15.06.1867. 3) 20.05.1868.
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Klipparchiv Hans Thoma. 3 brev fra Ludvig Des Coudres til Hans Thoma. Datert. 1) 24.06.1867. 2) 08.10.1867. 3) 11.11.1868.
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Klipparchiv Hans Thoma. 1 brev fra Feodor Dietz til Hoffinanzdirektor. Datert 14.1.1869 (Trolig feil 1870)
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Klipparchiv. Hans Thoma. 1 brev fra Hans Thoma til Hoffinanzdirektor. Datert 19.1.1870.

Brev Hans Gude til Jørgen Moe

- Gude Hans, "Brev til Jørgen Moe", Düsseldorf, 1.7.1851, Nasjonalbiblioteket, Gudes brev nr 282.

Utstillingskataloger hvor det refereres til katalogdelen.

- Augustinermuseum Freiburg in Breisgau. *Hans Thoma Lebensbilder*. 2 Oktober – 3 Dezember. Karl Robert Kabgewiesche. Königstein im Taunus. 1989.
- Nasjinalgalleriet, Svermeri og virkelighet – Münchener i norsk maleri, "Katalogdel", Oslo, Nasjinalgalleriet, 2002,
- Stadtgeschichtlichen Museums Jülich. *Natur im Blick. Die Landschaften des Johan Wilhel Schirmer*. Herausgegeben von Marcell Perse 2001. Jülich.
- Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe. *Edmund Kanoldt. Landschaft als Abbild der Sehnsucht*. Karlsruhe 1994.
- Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. 2004
- Staatliche Akademie der Bildende Künste. „150 Jahre“ *Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten*. Staatliche Akademie der Bildende Künste. Karlsruhe 2004.
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Hans Thoma. Gedenktafel zum 50. Todestag. 15 juni – 11 august 1974.
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. C. F. Lessing. Hanszeichnungen aus dem Cincinnati Art Museum. Karlsruhe 1980.
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Lessing in Karlsruhe, Rudolf Theilmann. *Erinnerungen an Carl Friedrich Lessings Jahre in Karlsruhe*, 1980
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne. 31. März bis 1. Juli 1990. Edition Braus. Karlsruhe 1990.

Generallandesarchiv i Karlsruhe. Dokumentene forligger på mikrofilm under GLA kode

Canon, Hans. *Kunstsache*. GLA 56 – 1256.

Lessing, Carl Friedrich. *Kunstsache*. GLA 56 – 347

Keller, Ferdinand. *Kunstsache*. GLA 56 – 1388.

Keller, Ferdinand. *Offiziellen Dokumenten*. GLA 60 – 880.

Pecht, Friedrich. *Kunstsache*. GLA 56 – 372 og GLA 56 – 1458.

Schick, Carl. *Kunstsache*. GLA. 56 – 606.

Schrimer, Johan Wilhelm. *Kunstsache*. GLA 56 – 3077.

Thoma, Hans. *Generalia, Gnadensache*. GLA 235 – 6161.

Generallandesarchiv Karlsruhe. *Brief Lessing and die General – Administration der Grossehrzoglichen Kunst – Anstalten*. 13. jan. 1868. GLA 56 – 1586.

Generallandesarchiv Karlsruhe. *Brevveksling mellom Lessing , Hof-finanzkammer og Ferdinand Keller angående kjøp av Nero beim Brand Roms*. GLA 56 – 1587.

Aviser og tidsskrifter.

Blanckhartz, Moritz, *Zeitschrift für bildende Kunst*. „Carl Friedrich Lessing“. I bilaget: Kunstchronik 15. 1880. 601 – 607.

Dioskuren. Korrespondenzen. Jhr XIX. Berlin 1875

Haberland, Irene, *Weltkunst*. „Düsseldorf: Carl Friedrich Lessing“. Nr 6. Weltkunst GmbH München. 2000.

Hutt, Wolfgang, *Bildende Kunst*. „Die Düsseldorfer Kunst und die demokratische Bewegung des vormärzlichen Deutschland“ 1955. 209 – 215.

Kunstchronik. Jhr XXIV. München. 1913. S 128 -129*.

Kunstchronik. XIV Deutscher Kunsthistorikertag in Hamburg. 7 – 12 Oktober 1974. Bericht. Hrsg ZFK München. Verlag Hans Carl. Nürnberg. 1975. S 69 – 113*.

Ottmann ,Franz. *Kunst für Alle*. Die Canon – Ausstellung im Künstlerhause. Skrevet av 1928 – 29. Jahr. 34, s369.

Pecht, Friedrich, *Allgemeine Zeitung*, „Kommentar“r, 22 nov, 1877

Pecht, Friedrich, *Kunst für Alle*, „Genie und Talente in den Bildenden Künsten“. 1898 – 99. Jahr. XIV S 119 – 120.

Pecht, Friedrich, *Kunst für Alle*, „Ferdinand Keller“. 1894 – 95. Jahr.X. S 305.

Pecht, Friedrich, *Kunst für Alle*, „Ferdinand Keller“. 1888 – 99. Jahr. IV. S 25.

Ramzoni, Emerich, *Kunst für Alle*, „Die Canon – Ausstellung im Künstlerhause“.1885 - 85 Jahr. I, s 124 – 126.

Rohmeder, V Feistel, *Das Bild*. „Vergangenheit und Gegenwart um einen Badischen Künstler“.Nr 3. 1937.

Rosenberg, Adolf, *Zeitschrift für bildende Kunst*. „Die Lessing – Ausstellung in der Berliner National – Galerie“. Nr 16. 1881, s 65 – 70.

Schutze,Paul, *Zeitschrift für bildende Kunst*, „Ferdinand Von Keller“. Naumburg. Leipzig 1897. S 17.ff.

Wilkendorf, Fritz, *Mein Heimatland*. ”Ferdinand Keller”. Freiburg. Nr 29. 1942.

Zeitschrift für bildende Kunst. Briefe Carl Friedrich Lessing. 17. 1882. 185 – 191, 224 – 228.

Zeitschrift für bildende Kunst. Die Karlsruhe Jubiläums – Ausstellung. Nr XIII. Leipzig 1902.

Zeitschrift für bildende Kunst „Der Sieger in der Konkurrenz den Dresdner Theatervorhang“. I bilaget, Kunstchronik Jhr X. 1875. S 580#.

* *Zeitschrift für bildende Kunsts* bilag ”Kunstchronik#” må ikke forveksles med ”Kunstchronik * ” utgitt av Zentralinstitut für Kunstgeschichte.